

Lo irrepresentable en escena: *los olvidados* en la dramaturgia de posdictadura en el Cono Sur latinoamericano.

The Unrepresentable on Stage: The Forgotten in Latin American Southern Cone Post-dictatorship Dramaturgy.

OSVALDO SANDOVAL*
Michigan State University – EEUU
sandov46@msu.edu

RESUMEN

El presente trabajo analiza las fracturas y rezagos de las dictaduras en Argentina (1976-1983), Chile (1973-1990) y Uruguay (1973-1985) que se manifiestan en la posdictadura como un conjunto de prácticas de exclusión, marginación y degradación. Teniendo en cuenta el concepto de lo irrepresentable, el teatro posdictadura se da a la tarea de rechazar el olvido a través de la representación de los horrores del pasado y el trauma que persiste. Este teatro no busca la normalización de la memoria traumática, sino más bien intenta crear espacios que proporcionen alternativas para así reconocer el efecto traumatizante de las víctimas por medio de la fragmentación. Las obras de teatro que se incluyen aquí responden a la complejidad de representar lo irrepresentable en los personajes *olvidados*. Estos escenarios se identifican por medio del desplazamiento que produce el exilio, la degradación humana en una realidad alternativa y los límites existenciales que conllevan al suicidio.

Palabras clave: exilio, desarraigo, memoria, trauma, posdictadura

ABSTRACT

This paper analyzes the fractures in dictatorships in Argentina (1976-1983), Chile (1973-1990) and Uruguay (1973-1985), which are manifested in the post-dictatorship period as a set of practices of exclusion, marginalization and degradation. Taking into account the concept of the unrepresentable, the post-dictatorship theater rejects oblivion through the representation of the horrors of the past and the trauma that still persists. This theater does not seek the normalization of the traumatic memory, but rather tries to create spaces that provide alternatives in order to recognize the traumatizing effect of the victims through fragmentation. The plays included in this study respond to the complexity of representing the unrepresentable in the characters identified as the forgotten. These scenarios are identified through the displacement produced by exile, human degradation in an alternative reality and the existential limits that lead to suicide.

Keywords: exile, alienation, memory, trauma, post-dictatorship

Recibido: 14/06/2017 Aceptado: 23/09/2017

* Doctoral Candidate in Hispanic Cultural Studies at Michigan State University. M.A. in Spanish Literature at California State University, Fullerton. B.A. in Spanish Literature at California State University, Fullerton.

Cuando niña, escuché a un presidente decir: “tienes un país, ámalo”. Entonces yo, como era huérfana y no tenía dónde vivir, fui al Municipio y dije: “que vengo a que me den el trozo de país que me corresponde, para amarlo aunque más no sea”... Me mandaron a otro sitio donde me preguntaron si había pagado el agua; y a otro, que si había pagado la luz... Yo era una niña. Decidí ir al Ministerio de Gobierno y dije: “un país que cobra por amarlo, no es un país; es una prostituta”. Me encerraron tres días: nunca más volví a reclamar el pedazo de país que me correspondía; tal vez otro se lo agarre, ¿no es cierto? Ahora tengo una maceta, y en la maceta una flor. Ése es mi país y espero que nunca se me marchite (Vargas, 1996: 69).

La historia de Antonia, contada por el dramaturgo argentino Arístides Vargas (1996) en *Jardín de pulpos* es una muestra de la lucha personal entre el desencanto y el anhelo de esperanza de sociedades caracterizadas por un pasado traumático. Antonia trata de ayudar a José a recuperar la memoria de su pasado familiar por medio de los sueños, los cuales revelan un mundo incierto que divaga entre lo absurdo y el efecto cómico. Antonia relata esta parte de su historia en una playa desolada. Esta playa, sin embargo, constituye el recuerdo de un pasado traumático ya que ha servido como fosa común para jóvenes que mataron hace años y por eso la gente ya no sueña más en esa playa. De esta manera, como lo propone la obra de Vargas, los sueños con los cuales José ha tratado de reconstruir su memoria ya no tienen cabida y el olvido se impone.

La dramaturgia que propongo estudiar en este artículo se caracteriza por la fragmentación sociopolítica y cultural que se refleja en los ambientes degradados que proponen cada obra. Tanto las fracturas que dejaron las dictaduras militares como los intentos por una rápida estabilización social produjeron dichos ambientes degradados y fragmentados que encuentran su expresión en la producción dramática en Argentina, Chile y Uruguay a partir de la década de los noventa. Para abordar estos ambientes y su dislocación con los proyectos democratizadores, analizo el tema de la ruptura existencial en las víctimas directas de la dictadura y en las generaciones posdictadura. En la producción dramática de la época que planteo estudiar aquí, observo por lo menos tres escenarios posibles en que los personajes resisten y/o rechazan la posibilidad del olvido: el desplazamiento del exilio, la degradación humana en una realidad alternativa (fantasías, sueños, locura) y el acto suicida. Por un lado, estos personajes, a los que denomino *los olvidados*¹, forman también parte de los desaparecidos debido a su ausencia e invisibilidad. Los sujetos condenados al olvido constituyen una muestra de las consecuencias en los procesos hacia una normalización social, política y cultural. La falta de atención a estos procesos contribuye a la reminiscencia del pasado reciente e imposibilitan una reconciliación auténtica. Por otro lado, estos escenarios son planteados por los dramaturgos como formas de experimentación artística, tanto literaria como de representación teatral, en el que la corporalidad física y simbólica del personaje se degrada hasta llegar a una muerte simbólica.

A fines del siglo XX y principios del siglo XXI, los rezagos del pasado dictatorial persisten en el presente y se incluyen en las obras que he seleccionado.

¹ Hago referencia a *los olvidados* no en su función adjetiva de aquellos que olvidan algo, sino más bien en su función de objetos de olvido por otro sujeto. Diana Taylor (1997), en *Disappearing Acts*, distingue a los reaparecidos como representación de *los desaparecidos* durante la dictadura militar de Argentina. A diferencia de *los olvidados*, *los reaparecidos* tienen la oportunidad de contar su historia y compartir su testimonio como en *El libro del juicio* (1985) y las declaraciones de las atrocidades de las dictaduras frente a las comisiones de los Derechos Humanos. *Los olvidados*, en contraste, son invisibles y mudos. Mientras que *los reaparecidos* alcanzan cierta visibilidad, *los olvidados* no poseen ningún sentido de pertenencia social. Según la propuesta de Gayatri Spivak (2010) en “Can the Subaltern Speak?”, los reaparecidos tienen la posibilidad de “hablar”, lo que no sucede con *los olvidados*.

Los efectos del desplazamiento en el sujeto (auto)exiliado se presentan en *Nuestra señora de las nubes* del dramaturgo argentino Arístides Vargas. Este desplazamiento engendra la degradación del sujeto como ser humano en ambientes sumamente precarios, lo cual identifico en *La tierra insomne, la Orestiada de Chile o la puta madre* del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, cuya creación de realidades alternativas en los ambientes degradados responden en gran medida a las distorsiones del trauma de un pasado reciente. En última instancia, analizo en la obra *El hombre que quería volar* del dramaturgo uruguayo Carlos Manuel Varela, la práctica recurrente del suicidio como una forma alternativa aparentemente contestataria al olvido y a los procesos que orillan a los personajes a los límites de la angustia existencial. No obstante, la representación del suicidio puede suscitar el argumento que contrapone la idea del miedo y del olvido como una forma de justificación que, a su vez, corre el peligro de caer dentro de una alternativa conveniente.

Los discursos que apelan al olvido en las sociedades posdictatoriales en Argentina, Chile y Uruguay fundamentan una (auto)imposición, consciente o inconsciente, tanto en el individuo como en el imaginario colectivo, para así lograr cierta estabilidad y normalización. Ahora bien, promover el olvido no significa cesar de la memoria el hecho acontecido, sino más bien se utiliza como una negociación y estrategia discursiva para voltear la página y ver hacia el futuro. Estos discursos constituyen una solución aparente al trauma histórico. El olvido debe tomarse en cuenta a partir de una doble (auto)imposición del individuo motivada por el miedo a la represión². La implantación del miedo, en primera instancia, fue un arma recurrente durante las dictaduras y tan efectiva como las muertes, los bombardeos y las desapariciones. Implantar el miedo por el dolor al encarcelamiento y a la tortura fue una estrategia que dictaduras como la de Chile y Uruguay utilizaron más que el asesinato, en comparación con el caso de Argentina. Este miedo no sólo produjo el silenciamiento del ciudadano, sino también causó la disposición de la mayoría por aceptar y adoptar los alineamientos del protocolo militar y así evitar el castigo. Dentro de estos alineamientos que las juntas militares impusieron en los prisioneros y ciudadanos fueron el silencio, la postura del cuerpo y la mirada que sirvieron como gestos y movimientos corporales rígidos. Más adelante, estos gestos se convirtieron en protesta en el teatro con silencios, miradas perdidas o cuerpos erguidos. La implantación del miedo, en segundo lugar, continúa como una de las grandes herencias de la dictadura militar durante los primeros años del regreso a la democracia. Sectores de la población optan por la (auto)imposición al silencio dado el temor y/o trauma que sigue vigente, principalmente por el efecto latente de un nuevo golpe militar en la temprana democracia.

Durante los primeros años de vuelta a la democracia en Chile, Michael J. Lazzara (2006) analiza, en *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*, el gobierno democrático postdictadura que enfatizó su mirada en las desapariciones y en los muertos, mientras que los sobrevivientes quedaron privados de una voz. El primer presidente democrático del periodo posdictatorial, Patricio Aylwin, anunció en los primeros discursos de su gobierno la sobrecarga laboral y emocional que involucra el proceso por reconocer a todas las víctimas de la dictadura. Se-

² Ver Diana Taylor (2012), *Acciones de Memoria: performance, historia y trauma de, Memory, y Ana Elena Puga* (2008), *Allegory, and Testimony in South American Theater*. Explorar las heridas de los sobrevivientes es volver a desencadenar el miedo producido por el pasado. Sin embargo, la representación de ese miedo a través de los actos performáticos de experiencias reales permite el reconocimiento de como se ha transformado ese miedo inicial en el que antes callaban a un miedo que sigue presente pero capaz de ser reproducido.

gún Aylwin, hubo que priorizar la investigación del Informe Rettig (finalizado en 1991). Los tres tomos finales de este Informe nombran a más de 3 mil seguidores de Allende que murieron o desaparecieron, así como los detalles de las violaciones a los derechos humanos que sucedieron. El Informe enumeró, asimismo, las causas históricas que llevaron a la caída de la democracia. Sin embargo, años después, este Informe fue criticado por el público por no establecer adecuadamente las necesidades de los miles de sobrevivientes de la tortura. Surge así entre la población sobreviviente un sentimiento de exclusión, ya que el reporte sólo apoyaba a las familias de aquellos que habían muerto. El tema de la tortura quedó pendiente hasta el 2004, cuando el Informe Valech reexamina el Informe anterior. El Informe Valech, un documento de más de 600 páginas, incorpora el detalle de los mecanismos de tortura y los testimonios de alrededor de 30 mil víctimas del régimen dictatorial. Los tres primeros gobiernos postdictadura intentaron forjar un futuro democrático de un país encubierto en las sombras de su pasado autoritario. Estas sombras, a pesar de tratar de contenerlas o evitarlas siempre regresan, particularmente si su dictador queda impune y con el mando de Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas y designado senador vitalicio. Los rezagos del pasado disturbán el presente democrático, como lo fue el caso Pinochet de 1998. *Carta a los chilenos*, redactada por Pinochet durante su detención en London, se encarga de retratar al dictador como el “buen soldado” que salvó a Chile de las garras del comunismo. De este modo, Lazzara considera necesaria una perspectiva múltiple de ese pasado que retorna al presente bajo los mecanismos de lo que él llama “Lenses of memory”. Lazzara se refiere a la posición subjetiva del testigo, o el artista, al hablar. Es una metáfora que evoca la alteración a la que la memoria está sujeta cuando habla. La mirada a través de estos “Lenses of memory” se divide entre la locura, la conversión y reconciliación, los desaparecidos, los sobrevivientes a la tortura y los que regresan del exilio (2006:32). Todas estas perspectivas tienen una manera particular de transmitir el pasado, ya sea lineal, ambiguo, fragmentario o incoherente.

La situación postdictatorial en Uruguay también presenta discursos que sugieren el olvido. Felipe Michellini (2011), en “Contra la cultura de la impunidad: reflexión, compromiso y aprendizajes ante los nuevos desafíos”, hace un recorrido desde 1990 a 2011 que demuestra la lentitud y las fracturas en el infinito proceso de la transición a la democracia. A pesar de que el informe Nunca Más (1985) demanda, entre otras cosas, un proceso en contra de la impunidad de los violadores de los derechos humanos en el periodo 1972-1985, en 1986 se promulga la Ley de Impunidad³. Esta situación conlleva a la movilización social que en un principio se refuerza y más adelante se debilita en 1989 con el Voto Verde en su intento por derrocar la impunidad. En 1996 se produce la primera Marcha del Silencio. Esta manifestación intenta buscar la verdad más allá de la historia oficial del gobierno, ya que comienzan a salir cementerios clandestinos bajo la llamada Operación Zanahoria⁴. En el año 2000, con la llegada del presidente Jorge Batlle, el gobierno reconoció por primera vez a la organización “Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos” para que se constituyese la primera y única Comisión para la Paz. Con el primer gobierno del Frente Amplio en 2005, bajo la presidencia

3 También llamada Ley de Caducidad (1986). Esta ley excluye la persecución de los militares y oficiales involucrados en la violación de los derechos humanos antes del gobierno constitucional del primero de marzo de 1985.

4 La Operación Zanahoria se lleva a cabo entre 1984-1985. Esta operación consistía, de acuerdo con el general retirado Alberto Ballestrino, en exhumar los cadáveres de los desaparecidos de los cementerios clandestinos, existentes en varios cuarteles. Luego de la exhumación, volvían a enterrar los cadáveres, pero de pie, “como las zanahorias” y sobre ellos, plantaban árboles. Los militares pensaron que nadie iría a buscar un cadáver entre las raíces de un árbol.

de Tabaré Vázquez, el compromiso social se radicalizó y por fin empezaron a procesarse y condenar a los primeros opresores de la dictadura uruguaya, incluyendo al presidente de facto Juan María Bordaberry (1973-1976). No obstante, la Ley de Impunidad siguió vigente. Hasta el 2009, la Suprema Corte de Justicia considera que esta ley es inconstitucional e incompatible con los tratados de los derechos humanos. De esta manera, la memoria colectiva aumenta y bajo la presión ciudadana se promueve una reapertura de los archivos y una reforma constitucional por medio del “Voto Rosado”. Este voto fracasa entrando ya el segundo mandato del Frente Amplio. Las luchas contra la impunidad son declaradas constantemente muertas, debido a lo que un segmento del gobierno considera como un tema de desinterés público. De acuerdo con Michelini, uno de los temas pendientes para la lucha contra la impunidad tiene relación con “resultados concretos vinculados a la memoria, la justicia, la reparación, la reconciliación...un discurso sólido sobre la impunidad que desmonte la lógica perversa que alentó la represión ilegal y el ocultamiento de lo ocurrido es fundamental, más si pensamos en clave de las nuevas generaciones” (2011:59).

Los estudios de Francesca Lessa y Vincent Druliolle (2011) en *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone*, y Ana Ros (2012) en *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*, presentan las reconfiguraciones de las generaciones postdictadura y cómo la memoria colectiva pretende responder a las dictaduras a través de las protestas sociales. A diferencia de Chile y Uruguay, los movimientos de protesta en Argentina cobran mayor resonancia en la década de los noventa, con una clara transformación que parte desde las Abuelas y las Madres de Plaza de Mayo hasta los escraches de los H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)⁵. Las “leyes del perdón”⁶ y el perdón a las juntas militares de la dictadura a fines de la década de los ochenta⁷ dan inicio al crecimiento de las protestas sociales que llevan el lema “ayer desaparecidos, hoy excluidos”. Estas protestas son también producto de la obsesión por la integración neoliberal del presidente Menem durante el comienzo de su mandato y la falta de resolución por los más de treinta mil desaparecidos durante la dictadura. Más adelante, la situación a fines del año 2001 (“El Argentinazo”) no sólo representa la crisis y el fracaso de un modelo económico, sino que la violencia que se desata, particularmente el 19 y 20 de diciembre, propicia un miedo latente entre la población y un retroceso que rememora la violencia producida por la dictadura reciente. Osvaldo Pellettieri (2004) presenta en Teatro argentino y crisis el panorama de la sociedad argentina que se “tornó día a día más oscuro...el acceso al poder de Menem, la concreción de la denominada ‘posmodernidad indigente’, la venta lisa y llana del país, la entrega de nuestro patrimonio... el aumento indiscriminado de la pobreza, la desindustrialización, los negociados, la corrupción. Un panorama completamente desalentador” (p. 10). Pellettieri mantiene a lo largo de su estudio el cuestionamiento del pasado que continúa resurgiendo en el presente. Por esta razón, Pellettieri hace hincapié a los actos performáticos que acompañan la lucha contra la impunidad y el olvido,

5 Ver Taylor (2012), *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma*. Denomina a estos tres tipos de manifestaciones y su relación de protesta performática como “el ADN del performance” (145-183).

6 Ley de Punto Final (1986) y ley de Obediencia Debida (1987). La ley de Punto Final puso un límite de tiempo (treinta días) para reclamar justicia a las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura. La ley de Obediencia Debida deja impune a los oficiales de rango inferior y suboficiales de las Fuerzas Armadas, justificando su actuación en la represión ilegal a causa forzada por los mandos superiores. En 2005, la Corte Suprema de Justicia declara la inconstitucionalidad de las “leyes del perdón”.

7 En 1989, el presidente electo Carlos Menem da libertad a más de doscientas personas, entre los cuales se encontraban militares acusados de crímenes durante la dictadura. En 1990, Menem absuelve a los mandos de las Juntas Militares que lideraron el golpe de Estado de 1976, incluyendo a los dictadores Jorge Videla y Roberto Viola.

resaltando nuevamente la labor de H.I.J.O.S. y los testimonios artísticos de Teatro X la Identidad como actos de transmisión para no olvidar, aprender y tener la posibilidad de cimentar un futuro. La importancia de estos actos de transmisión de la memoria colectiva recae en una articulación adecuada para que la población pueda entender y responder a ese pasado sin llegar al olvido colectivo⁸.

En este contexto podemos entender la pregunta que el crítico de teatro Jorge Dubatti se hace constantemente: ¿Por qué se sigue hablando de posdictadura?⁹ El énfasis aquí se encuentra en el prefijo “pos-” que implica, en principio, una división entre pasado y presente que sugiere una aparente superación al sufrimiento del pasado reciente. Pero esto no sucede, según Dubatti, ya que el término “pos-dictadura” promueve una falsa percepción ya que el dolor causado por la violencia del pasado persiste y existe en el presente. Este dolor se manifiesta en la posdictadura bajo las múltiples transformaciones que el teatro, en su función mimética de la vida, va adoptando a lo largo de las primeras décadas del retorno a la democracia. El olvido y la impunidad suscitan situaciones de protesta que demandan justicia y resolución. Cuando el temor orilla a la víctima al silenciamiento, o cuando el mismo estado de consenso respalda indirectamente el silencio, la desintegración del sujeto es devastadora. Esta es una de las propuestas de Idelber Avelar (1999) en *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* al cuestionar el proceso del duelo. En las obras teatrales que analizo, la pérdida no sólo se relaciona con los seres queridos, sino de su vida propia. Su vida es lo que les ha sido arrebatado y de esta manera quedan muertos en vida. El duelo, en todo caso, se relaciona con un duelo de su propia existencia. Así, vemos a seres desarraigados que al no cumplir el duelo de su pérdida divagan en un duelo infinito que niega o rechaza su propia historia. La desintegración del sujeto y el olvido que enfrentan puede entenderse como una situación pasiva ya que el sujeto no se da cuenta de que se encuentra ante el olvido como una operación represiva y un ejercicio de poder. Este razonamiento de Avelar se fundamenta en que lo nuevo reemplaza a lo viejo y que lo nuevo es producto del discurso político hegemónico. De esta manera, el presente se edifica sobre las ruinas del pasado. Estas imágenes de la ruina (el pasado que se intenta desechar) son cruciales en el trabajo de la memoria, ya que pueden ayudar a restablecer conexiones con dicho pasado. Los textos que Avelar examina confrontan esas ruinas dejadas por las dictaduras y extraen de ellas un significado alegórico. Avelar (1999) declara que “it is through these ruins that postcatastrophe literature reactivates the hope of providing an entrance into a traumatic experience that has seemingly been condemned to silence and oblivion” (p. 10).

La negociación entre el pasado y el presente en el teatro posdictadura de las obras que incluyo en este estudio se centra en la falta de resolución que caracteriza la vida de *los olvidados* y la repetición alegórica de ambientes marginales y degradados. Sin embargo, *los olvidados*, en tanto personajes teatrales, llevan consi-

8 El uso de la memoria ejemplar (“Exemplary memory”), en el trabajo de Ros, ve las cuestiones de un performance cultural que examina tanto la transmisión pasiva como la transmisión activa y los elementos en el proceso dialógico que pretende llegar a conectar el pasado con el presente. En la transmisión activa, el transmitir significa aceptar la pérdida del objeto original. Se trata de aceptar esos cambios ocurridos en la transmisión de un pasaje a otro. En este caso, el sobreviviente cuenta su historia y la audiencia es capaz de conectar la experiencia del transmisor a un nuevo contexto, lo cual asegura la continuidad entre generaciones. Por otro lado, en la transmisión pasiva los sobrevivientes no encuentran las palabras para expresar lo acontecido. En lugar de historias, hay silencios y rechazos. Los efectos de la violencia en el pasado se convierten en miedos, nostalgia, perspectivas contradictorias, temor de ser vigilados, y sentimientos de soledad. A pesar de que no puedan explicar el pasado, los sobrevivientes comunican el sufrimiento justo por medio de la incomunicación (2012:10).

9 Ver Jorge Dubatti (2015), “El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)” (pp. 2-8)

go la ruptura existencial y los procesos fracturados posdictatoriales de regulación nacional que suscitan la imposibilidad del olvido y, al mismo tiempo, su continua exclusión. El análisis de estos personajes y los espacios dramáticos en los que se crean, me lleva a considerar los dilemas de la representación y la dificultad de lo representable tanto en el texto literario como en su representación teatral¹⁰. En este contexto de análisis, la noción de lo irrepresentable, planteado por Jacques Rancière (2011) como lo ininteligible, lo indecible, lo que no tiene lugar, lo inhumano, es pertinente para abordar los dilemas que enfrentan los dramaturgos para hablar de y dar voz a *los olvidados*¹¹. Rancière explica lo irrepresentable como aquel referente (objeto, sujeto, evento, situación) para el cual no se puede encontrar una forma de presentación sensible adecuada a su idea o, por el contrario, un esquema de inteligibilidad igual a su potencia sensible. De esta manera, señala Rancière, el autor y el artista se enfrentan ante la imposibilidad de construir representaciones según las expectativas estéticas de las tradiciones artísticas. En este sentido, la acción o cicatriz en el pasado resurge en el presente para presentar lo que antes era impresentable (no digno de presentarse), en el sentido artístico en Jean-François Lyotard (1984:81), o resurge para (re)presentar lo irrepresentable en respuesta a la diferencia estética posmoderna que propone Linda Hutcheon (1988:55).

Lo irrepresentable lo planteo aquí como síntoma de un pasado que no evita sino intenta responder a la denuncia social del trauma aún presente. Trato a lo irrepresentable no como aquello que no se puede representar¹² sino como una estrategia contestataria para redefinir y reformular la realidad dolorosa en la que se vive de acuerdo a las obras de los dramaturgos que estudio aquí. Lo irrepresentable en el teatro no intenta solamente mostrar lo inhumano en imágenes, sino también de crear un sentido de todo aquello que carece de una imagen digerible, ya sea por medio de la corporalidad, la voz en *off* o el simbolismo de los códigos lingüísticos u objetos en escena. Dichas técnicas colaboran con la construcción de lo ininteligible, no de una manera lineal o coherente, sino a través de la esencia de la fragmentación. Esta forma de presentar lo infigurable podría causar confusión y rechazo, pero a su vez permite que el espectador/lector construya sus propios espacios y temporalidades que le permitan sensibilizar y visibilizar aquellas imágenes impresentables en el ámbito de la realidad.

El desplazamiento en su función de desarraigo y multiarraigo

La obra del dramaturgo argentino Arístides Vargas, *Nuestra señora de las nubes*¹³,

10 Utilizo "representación" de dos maneras. Por un lado, me baso en la idea de "re-presentación" como construcción de un referente para hablar de él, en el sentido de Stuart Hall (1997) en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Por otra parte, me refiero a "representación" como el acto teatral en escena.

11 Jacques Rancière se ha ocupado de definir lo irrepresentable a partir de las artes visuales que se desarrollan en el siglo XX como respuesta a las guerras mundiales y el surgimiento de regímenes autoritarios y opresivos en Rusia, Italia y Alemania. Este crítico de arte se pregunta ¿de qué hablamos, exactamente, cuando decimos que ciertos acontecimientos son irrepresentables? Ver "La desmitificación de lo irrepresentable" y "Si existe lo irrepresentable" en Jacques Rancière (2011), *El destino de las imágenes* (pp. 119-143)

12 Lo irrepresentable aquí no se refiere a la carencia de medios expresivos para representar un aspecto mimético de la realidad dentro o fuera del entablado escénico. Desde *La Poética* de Aristóteles hasta los estudios más recientes de la *teoría del performance*, se ha establecido que todo es representable. Ver Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach (2010), *Critical Theory and Performance*. Más que discutir si existe algo que no sea representable, me adhiero a los medios y a las formas de representar en el teatro todo aquello que resulta difícil o inaudito de representar (la angustia, el dolor, el trauma, la degradación, etc.).

13 La primera representación de esta obra se da por medio de una lectura dramatizada el 30 de octubre de 1998 en el Anfiteatro de la Casa de América en Madrid en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. En marzo de 1999 se estrena oficialmente en Quito, Ecuador, bajo la producción del Grupo Malayerba de Ecuador, fundado en 1980 con la colaboración de Arístides Vargas después de haberse exiliado de Argentina en 1977. Esta obra se ha convertido en un ícono del tema del exilio, representándose continuamente en España, Latinoamérica y Estados Unidos. Su representación más reciente fue en el pasado Festival Andino Internacional de Teatro que tuvo lugar en Argentina en 2016.

narra el encuentro entre dos exiliados en un tiempo y lugar indeterminado. Oscar y Bruna protagonizan este encuentro que por medio del recuerdo recapitulan los hechos de su vida en un pueblo al que llaman Nuestra Señora de las Nubes. Las trece escenas se entrelazan y constituyen la obra marcando saltos temporales entre el presente y un pasado que introduce a otros personajes que actúan la memoria de Oscar y Bruna. La transferencia de temporalidades a la que se enfrenta el lector y/o espectador se presenta de una manera fragmentada, desordenada y confusa. Este caos a la hora de reconstruir los recuerdos de Oscar y Bruna intenta precisamente develar una alternativa discursiva al pasado reciente. Es decir, la naturaleza irrepresentable que significa/simboliza el espacio de la memoria traumática debate la “normalización” o integración de la experiencia traumática en un discurso narrativo lineal o coherente con el objetivo de solventar el peso traumático del sujeto que sufre la experiencia. En este caso, representar la experiencia traumática, con las distorsiones y dislocaciones del sujeto/personaje, constituye un espacio alternativo capaz de concientizar al lector/espectador.

Los dos protagonistas se encuentran por casualidad en un lugar extraño para ambos y en el transcurso de la conversación se dan cuenta que proviene del mismo lugar. Desde la primera escena dejan en claro cuáles fueron los motivos de su salida del país hace veinte años. Bruna fue expulsada por blasfemar contra el cuerpo militar y contra los “caballeros con levita” y además por decir que “los corruptos denuncian a los corruptos” porque entre ellos se entienden (Vargas, 2006:18). En el caso de Oscar, su expulsión es símbolo de muerte:

Bruna: ¿A usted por qué lo expulsaron de su país?

Oscar: A mí no me expulsaron.

Bruna: ¿Ah, no?

Oscar: No, a mí me mataron.

Bruna: ¿La policía?

Oscar: No, los vecinos.

Bruna: ¿Con un cuchillo?

Oscar: No, con el silencio. Verá, mis vecinos...gente comedida: me había falta

aceite, ellos me lo prestaban. Ellos no sabían que eran asesinos, por eso se comportaban como vecinos, lo supieron el día que me llevaron preso porque no dijeron nada; trataron de olvidar lo que habían visto y yo caí fulminado por el olvido, la desidia y el miedo, en el mismo instante que ellos cerraban sus ventanas (Vargas, 2006:19).

A lo largo de esta escena inicial, Bruna y Oscar dialogan acerca de los estragos y efectos que ha producido el exilio en sus vidas. Ambos acentúan la tristeza del exiliado, “propensos a imaginar cosas que nunca pasan...[y] extrañar un lugar tan perverso y creer que es el mejor del mundo” (Vargas, 2006:20). Extrañar es lo único que les queda a Bruna y Oscar, ya que después de veinte años “el pueblo ya no será el mismo...por eso lo inventamos cada vez que lo recordamos” (Vargas, 2006:21). Así finaliza la primera escena. A partir de entonces, cada escena marca el recuerdo de Bruna y Oscar que remonta a un momento del pasado y asimismo simboliza una situación distinta de la sociedad. Alguno de los temas que sobresalen en estas escenas son la opresión y materialización del cuerpo femenino (Escena II, VI y VII), la parodia del discurso político y la relación del pueblo/nación (Escena III y IV), el encierro para los que “inventan” cosas nuevas (Escena VIII), la muerte de los militantes (Escena X), la soledad que produce la muerte y los años de violencia (Escena XI y XII). Las Escenas V, IX y XIII indican el regreso al presente

de la narración. Bruna y Oscar continúan reflexionando sobre la brutalidad de un país en el que la gente se odia a sí misma y en el que a una muchacha, llamada Democracia Martínez, la violaron, primero una “patota ejecutiva”, y después una “patota legislativa” (Vargas, 2006:33). Al final de la obra, Bruna alude al miedo de olvidar y al desorden de sus recuerdos/imágenes que no logren cobrar sentido de su existencia. El olvido, dice Oscar, “tomará posesión de nosotros porque tenemos alma...” (Vargas, 2006:49). Tanto Bruna como Oscar quedan retratados al final como imágenes en los sueños de alguna persona o de algún colectivo que recuerde la situación de todos aquellos que sufrieron el desplazamiento a causa de la violencia del Estado.

El desarraigo (o el multiarraigo, imposibilitado en el caso de esta obra) muestra como el daño psicológico, provocado por el desplazamiento de un conflicto pasado, imposibilita el olvido a sus personajes a través del recuerdo eterno desde afuera. En el teatro posdictadura, los personajes que recuerdan o intentan reconstruir su pasado para entender su presente son vistos como seres históricos, además de ser excluidos de un círculo de gente “normal”. Estos personajes, por ende, viven bajo los síntomas de una locura adjudicada que los conduce a un sentimiento de absurdidad. *Los olvidados* quedan divagando en los límites de una realidad atemporal en el que la gente los observa, en el caso de Bruna y Oscar, como si fueran “marcianos”, a lo cual Bruna responde: “Será porque hablamos de otra manera” (Vargas, 2006:44). La idea del exilio de acuerdo a las reflexiones de Edward Said (2000), en *Reflections on Exile and Other Essays*, no sólo significa la separación de algo, sino que constituye la pérdida de ese algo para siempre, ya que “the pathos of exile is in the loss of contact with the solidity and the satisfaction of earth: homecoming is out of the question” (p. 179). En el caso de *Nuestra señora de las nubes*, hablar del exilio, del (auto)exilio o del exiliado, no significa restituir la condición de la pérdida, sino más bien se trata de afrontar una realidad sometida al olvido. El exilio crea fronteras y barreras y por lo tanto se convierte en otro tipo de prisión. Ahora bien, los discursos de los exiliados rompen con esas barreras y fronteras por medio de sus experiencias (Said, 2000:185). Es necesaria la aproximación más allá de lo que políticamente constituye el exilio en tanto a la expulsión y el desvanecimiento en su concepción monolítica y homogénea. Los efectos de la desestabilización y el desplazamiento del sujeto exiliado permiten considerar la multiplicidad, el dinamismo y la intersección a la hora de hablar del exilio, ya que surgen nuevos tipos de separación y pérdida, ya sea interna o externa, que dialogan con las formaciones sociopolíticas y culturales.

El arte de deshumanizar: hacia una retórica de la exclusión

La tierra insomne, la Orestíada de Chile, la puta madre o la madre patria del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra presenta una yuxtaposición de temporalidades en veintiún cuadros que enmarcan un recorrido histórico que podría partir de los años predictoriales hasta un presente posdictatorial. A pesar de que se puede hacer una referencia directa a la historia de Chile, las primeras acotaciones de la obra dan la libertad de adaptar la temática a cualquier país sudamericano a fines de siglo que simbólicamente se encuentran en las ruinas de una catástrofe:

Esto no sucede en Grecia. Las referencias clásicas deberán ser un secreto entre el elenco. El escenario está vacío y es sudamericano, pero del fin de siglo, es decir, ninguna parte. [...] Noche, ruido de ladridos. Sobre

el escenario, al fondo, bolsas que parecen contener cadáveres como las que se usan para recoger los restos de una catástrofe. Llenas (De la Parra, 2006:1).

Queda establecido así el presente actual de la obra junto con las primeras líneas del Niño que apuntan inmediatamente a la locura no sólo de su madre, sino de todos. El ambiente gira en torno del desastre. A partir de entonces comienza la odisea del Niño en busca de la construcción de su pasado y de su identidad a través de saltos temporales en las memorias de su madre, Cassandra, cuya familia se divide y representa las diferentes ideologías pre y posdictadura. El Padre de Cassandra apoya y lucha a favor de la revolución socialista; no obstante, una vez que llega el golpe de estado, se exilia y vuelve más adelante como un simpatizante más del autoritarismo. Pedro, el hermano de Cassandra, apoya de igual manera la lucha revolucionaria y muere por su causa. La Madre alegoriza la sumisión y el silenciamiento en una búsqueda incesante por su hijo ya muerto. A través de la convivencia entre vivos y muertos, se insertan en la obra las escenas violentas que causan el trauma en la memoria de Cassandra, tal es el caso de su captura por un alegórico Agamenón en el campo de concentración donde se produce la tortura y violación sexual que culmina con el nacimiento del Niño. Al final de la obra, la emblemática figura de Apolo intenta negociar con el Niño al igual que en el pasado lo hace con Cassandra para obtener una posible relación sexual. En este caso, Apolo le otorga al Niño el don de la palabra, pero en sentido figurado, tal como a un artista al cual no lo escuchará nadie.

Los actos de violencia en la obra, enfatizados por la destrucción física, desintegran la identidad del individuo que impide casi por completo la reinserción a la sociedad. Asimismo, la realidad del presente se redefine en base a la realidad del pasado que de cierto modo distorsiona, enmarca y solidifica ciertas actitudes patológicas que no encajan dentro de una normalidad adjudicada. Una de las instancias que perpetúan esta desintegración consta de la tortura y extorsión física del individuo. En el caso de Cassandra, la tortura se ejemplifica como parte de la normalidad en tiempos de guerra, así como lo expresa Agamenón, "...Te vendrán a buscar para que hables. Sé dulce. Ábrete de piernas. No reclames. Las cosas suceden igual. No nos obligues a ser violentos. Nos duele ser violentos. No pidas lo que no hay. Vivimos tiempos difíciles. Hay que acostumbrarse" (De la Parra, 2006:12). La tortura hacia Cassandra tiene como objetivo que declare en contra de los subversivos. Cassandra declara, "me dejaron tonta de puro machacarme la cabeza. Pueden ver en ella los surcos trazados por sus dedos, tengo la garganta hecha hilachadas de tanta corriente. Han dibujado en mi piel el mapa de la desgracia" (De la Parra, 2006:19). Al final sobrevive, pero "no tiene un sólo agujero por el que no sangre" (De la Parra, 2006:22). La vida de Cassandra queda marcada por las cicatrices del abuso que más adelante constituirán el eterno retorno del trauma. La verdadera repercusión del trauma consiste en la dificultad por darle sentido a esa instancia del pasado para poder sobrevivir en el presente, lo cual se representa con el continuo deseo de Cassandra por la muerte. La violación sexual por parte de Agamenón, Egisto y el resto de la bandada, es otro ejemplo que repercute posteriormente, ya que la cicatriz, con el nacimiento del hijo de Cassandra, se transfiere a la reproducción infinita de esa verdad que en la realidad de los otros no tiene sentido. Por ende, el hijo representa la herida más profunda que imposibilita el olvido. En la obra no se habla sólo de una sociedad en ruinas, sino también de un colectivo humano en ruinas que al parecer habitan a las afueras de un proyecto que intenta restablecer el orden, pero que se olvidan de los sobrevivientes de la tortura, tal es

el caso de Cassandra y su mundo en el que es “otra puta más de la guerra. Es la única manera de sobrevivir. Hay que sobrevivir. Al final todos, todos serán putas. O cadáveres... Hay espacio en el futuro sólo para las sapas. O las locas, o las putas. Las que tenemos un hijo idiota” (De la Parra, 2006:16). El desalojo propiciado por la tortura se conjetura en un exilio simbólico del ser incapaz de reincorporarse a la realidad, cuyas ruinas se convierten en los cimientos de un centro comercial.

Ahora bien, el valor que se le otorga a la vida de un individuo corre el riesgo de ser desechada por medio del silenciamiento forzado que en ocasiones se traduce por medio de la desviación de la raíz del problema. Es decir, y siguiendo la idea de Giorgio Agamben (1998), en su estudio *Homo Sacer*, la transferencia de poderes puede llegar al punto de politizar las vidas humanas que en teoría siguen perteneciendo a la vida social establecida (p. 151). Las personas que amenacen o desestabilicen el proyecto nacional son expuestas a una vida animal que radica en el exilio geopolítico interior o exterior. Es evidente que una de las fallas en los distintos proyectos nacionales consta de la impunidad de muchos de los protagonistas de la extorsión y por lo tanto colaboran indirectamente a la manutención de las vidas “animales” a través de una amenaza constante. En *La puta madre*, Agamenón amenaza a Cassandra con la persecución infinita, ya que sabe mucho. A pesar del derrocamiento alegórico del dictador en la obra, la impunidad hacia Agamenón impone a Cassandra y a su hijo a vivir en las sombras y, por ende, sus vidas se convierten en “nudas vidas”, expuestas a un constante peligro. Por esta razón, al Niño se le niega un nombre y su identidad cambia durante el transcurso de la obra. Es así como se manifiesta el perpetuo exilio y la privación de la libertad humana. Casi al final, Cassandra queda simplemente como otra puta más de la guerra y su hijo, El Niño, queda divagando en el mundo de la prostitución, cuya transformación ambigua de su cuerpo culmina en la última escena en la que aparece, con tintes de un *reality show*, “vestido como una cantante de rock de sexo absolutamente difuso” (De la Parra, 2006:28).

El suicidio como acto de ¿supervivencia?

La obra del dramaturgo uruguayo Carlos Manuel Varela, *El hombre que quería volar*¹⁴, cuenta la historia de una familia que vive dividida entre el recuerdo y el olvido. Adela, madre de Francisco, Susana y Diego, mantiene encerrado en una habitación a su marido Miguel, considerado el protagonista “ausente” dado su silencio a lo largo de la obra y su falta de presencia física en el escenario. Sin embargo, la trama gira en torno al trauma de Miguel y la tortura que sufre durante la dictadura. Adela pide ayuda a sus hijos, ya que no soporta más los gritos y gemidos de su marido por la noche, a tal grado de querer cubrir la habitación con material insonoro tal como en un manicomio. Cuando Francisco y Susana llegan a casa, aparece un Doctor (ex-torturador) en la escena, alegando que ha sido enviado para reevaluar la “locura” de Miguel. El propósito del Doctor es corroborar que Miguel se mantenga en el silencio de su locura para que no cause una revuelta como lo hizo en el pasado como profesor activista en contra el régimen. Así, el Doctor afirma que el estado mental de Miguel “despierta inquietud, mueve el engranaje... Hay que aclarar las cosas” (Varela, 2008:316). Para esto, el Doctor decide quitarle a Miguel sus libros y un álbum familiar de fotos, los cuales representan una ideología subversiva en el pasado y se consideran todavía amenazadores. En cuanto al

¹⁴ Se estrena en el Espacio Teatro en Mercedes, Uruguay, en 2009, bajo la dirección de Carlos Aguilera.

silencio de Miguel, el Doctor le asigna que dibuje para comunicarse. No obstante, es justo a través de estos dibujos que su hijo Francisco se da cuenta de la condición de su padre, causada por la violencia y la tortura. Estos dibujos, descritos por Francisco, “eran hombres amordazados, despedazados...; eran dibujos dolorosos” (Varela, 2008:341). Francisco ahora entiende por qué su hermano Diego decidió abandonar el país, ya que también estaba en contra del régimen. Francisco se enfrenta a su madre, la cual subraya que la ideología intelectual de Miguel era y es una enfermedad. Adela culpa a su marido por todos esos años de persecución y encarcelamiento. Después de todas las discusiones entre Francisco, Susana y su madre, Miguel se ahorca, cometiendo así el acto suicida. Después del suceso, el Doctor escribe en su informe, “el suicidio culmina el proceso de deterioro mental que lo alejó de sus tareas docentes” (Varela, 2008:352), lo cual es una verdad adecuada y manipulada que se presentará en el informe oficial.

Cuando Diego regresa por primera vez después de la transición a la democracia, su madre le presenta al Doctor como “un amigo de la casa”, quien está ahí para protegerla, ya que “hay ciertos fantasmas del pasado que todavía la acosan” (Varela, 2008:356). Diego viene a decir la “otra” verdad, aquel sufrimiento de presenciar la pérdida de su país y de su familia:

Adela: ...Tu padre murió loco en ese cuarto...A él sí lo arrastraron esos principios.

No sólo cargó con ellos toda su vida, sino que lo destruyeron...

No quiso reconocer el error de haber liderado aquel grupito de profesores y de jóvenes idiotas...

Diego: Qué pena me das. ¿Quién está hablando, mamá? ¿Vos o él?

Doctor: Por favor no la ataque. Yo me quedé para ayudarla.

Diego: ¿A firmar un acta de defunción falsa? ¿A darle al mundo la versión de una

locura que nunca existió... ¿Quiénes eran los locos? ¿Papá, o los que le impedían salir del país, hablar de lo que quería, denunciar la prisión y la desaparición de sus compañeros?... Ustedes son los triunfadores, ¿no?... Bueno, mamá, quédate con tu triunfo; quédate con este país en ruinas, con esta casa, con este hombre que te tendió una mano desde las sombras (Varela, 2008:357).

Esta es la única instancia en la obra en el que la palabra oral sustituye directamente los signos simbólicos que representan, por ejemplo, los dibujos, los gritos y los gemidos de Miguel. Ahora bien, Diego no sólo se convierte en la voz siempre ausente de su padre, sino que hereda asimismo el dolor de la pérdida y con ello encadena un ciclo interminable. Así se lo manifiesta Diego a su hermano, “llegué recién y ya quiero irme. Ya no siento este país como mío. Perdí todo, ¿entendés?” (Varela, 2008:359). En la última escena, Adela sigue escuchando los gritos y los gemidos de Miguel, sugiriendo la imposibilidad del olvido y el eterno rondar de los fantasmas bajo el techo de una casa alegórica de un país cimentado bajo las ruinas.

El estado de la cuestión aquí radica en la intensidad de la pérdida y hasta que punto lo recuperable se convierte en irrecuperable. La pérdida de Miguel es la pérdida de su libertad, de su ideología y de su familia, lo cual lo conlleva a un estado de duelo indefinido. El duelo, definido por Sigmund Freud (1966), es “the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one’s country, liberty, an ideal, and so on” (p. 243). Los efectos del duelo, según Freud, varían desde un profundo desapego del mundo exterior hasta la incapacidad de sustituir la pérdida. Las características que

distinguen el proceso de un duelo normal a uno patológico, que es en parte causado por la pérdida de la autoestima, incluyen depresión, distorsión de la realidad y tendencias suicidas¹⁵. El duelo y la melancolía comparten características similares, especialmente en la pérdida de algo, ya sea de objetos específicos y algunas veces concientizados (duelo) o la pérdida inconsciente e incomprensible del ego (melancolía). Cuando el ego se consume, se desactiva la posibilidad de liberarlo y por lo tanto el proceso de duelo no puede ser completado. Freud deduce que la melancolía es el fracaso de un proceso “normal” del duelo (1996:245). Sin embargo, el proceso del duelo no es posible sin la melancolía. Ambos comparten simultaneidad y continuidad.

Ahora bien, la obra no ofrece ninguna alternativa que sustituya la pérdida para que el proceso del duelo y el acto melancólico se superen. Al contrario, el autor lleva al personaje melancólico hasta los límites del rechazo por el olvido. El suicidio puede considerarse como una práctica que pretende resistir el olvido y/o rechazar los procesos que orillan a los personajes a los límites existenciales. No obstante, desde la perspectiva contestataria que pretende luchar contra el olvido, el acto suicida corre el riesgo de crear una falsa idea. Más allá del valor ético tradicional acerca del acto suicida, el dilema aquí surge con la idea contestataria (de oposición y protesta) que pretende visibilizar y hacer escuchar las injusticias del pasado y presente, lo cual se imposibilita con el silenciamiento final/eterno de la muerte. La obra no sólo expone la problemática que orilla al suicidio de Miguel (alegorizando el pasado dictatorial, la impunidad del presente y el futuro inexistente), sino que presenta el acto suicida como la única posibilidad fatídica e irónica de sobrevivir. La realidad de los personajes propensos al suicidio se transmuta a una realidad ficticia capaz de ponerle fin al sufrimiento. No obstante, la falta de una solución alternativa en la obra, menos cuestionada éticamente, sugiere precisamente la falta de atención hacia las víctimas de la dictadura que, como Miguel, no reciben el apoyo para superar el trauma del pasado. La obra pretende concientizar al lector/espectador de las consecuencias que pueden producir la impunidad y el olvido consensual de las sociedades posdictadura. A pesar de que hay cierta esperanza a través del personaje de Francisco (generación posdictadura), la concientización del pasado puede llegar demasiado tarde, ya que no puede evitar la muerte de su padre.

Conclusiones

Cada obra demuestra la precariedad de los personajes *olvidados* y los efectos post-traumáticos de la dictadura que a su vez originan nuevos traumas. El regreso al origen del trauma en los personajes se convierte en un retroceso que puede engendrar y/o activar el trauma pasado por primera vez. Cada obra se aproxima al estudio de memorias traumáticas (históricas o culturales, impuestas o construidas) bajo la función de memorias teatralizadas. Tanto Oscar y Bruna en *Nuestra señora de las nubes*, como Cassandra y el Niño en *La puta madre* y Miguel en *El hombre que quería volar* denotan memorias conflictivas, reprimidas o borradas de un pasado compartido. En estas obras se inicia el proceso de recordar a través de la repetición, combinación y regresión de escenas recurrentes, voces involuntarias, ecos, superposición y simultaneidad. Este acercamiento permite el reconocimiento de las estrategias alternativas que proponen las obras de la dramaturgia posdictatorial en

15 Ver Judith Butler (2003) “After Loss, What Then?” (pp. 467-73) y Eng David L. Eng y David Kazanjian (2003) “Mourning Remains” (pp. 1-25).

el Cono Sur al momento de representar lo irrepresentable. El teatro posdictadura en Argentina, Chile y Uruguay confrontan sociedades fragmentadas y por medio de la escena y del texto se dan a la tarea de convertir en presencias las ausencias. Vemos a través de este teatro la manera de evocar memorias borradas del pasado nacional para re-contextualizarlas, re-abrir memorias canonizadas, re-pensar discursos tabúes, intervenir en la política de la memoria y represión y entablar una conversación con la audiencia. Hoy en día, las fracturas que dejaron las dictaduras siguen repercutiendo en el colectivo social bajo procesos que ratifican una violencia estructural y simbólica.

En la Marcha del Silencio del 20 de mayo de 2015, tres décadas después del fin de la dictadura en Uruguay, la población no sólo reclamaba uno de los impulsos del ex-presidente José Alberto Mujica en 2014 por pedir prisión domiciliaria a los mayores de 70 años, incluyendo a los militares de la dictadura, sino también piden justicia y resultados contundentes en cuanto al casi olvidado caso de las desapariciones. El decreto firmado para la creación de una nueva comisión de investigación unos días antes de la marcha por el presidente recién electo Tabaré Vázquez, en su segundo mandato, no logra calmar las voces de los miles que se reunieron en Montevideo debido a las promesas ya hechas durante el primer mandato del Frente Amplio, cuyas iniciativas (excavaciones, investigaciones) siempre se toparon con el pacto inquebrantable del silencio de los uniformados y un sistema judicial que consideraba el caso de la dictadura como un archivo cerrado. La sociedad chilena ha entablado en los últimos años una enorme lucha contra el sistema privado de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP), instaurado durante la dictadura de Pinochet en 1981 y que se ha mantenido como una de las herencias de su mandato. El pasado marzo de 2017, miles de personas marcharon por la capital de Chile para reclamar no sólo la desigualdad en el manejo de las pensiones que benefician principalmente a los administradores y a los más ricos, sino también protestaron el caso de las pensiones a los ex-militares condenados por violaciones a los derechos humanos en Chile durante la dictadura. Mientras que los sectores más pobres de la población sufren por una pensión inferior al salario mínimo, los ex-militares que fueron parte de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) reciben pensiones millonarias. Finalmente, a partir de Mayo de 2017, el debate en torno a la ley del 2x1 (ley 24.390, ratificada en 1994) en Argentina se intensificó por el fallido intento de aplicar esta ley en casos de delito de lesa humanidad. Nuevamente se volvieron a escuchar el “nunca más” y “30.000 desaparecidos presentes” por parte de los miles que se reunieron en la Plaza de Mayo. A pesar de que la ley fue invalidada en 2001, la consideración por parte de la Corte de que la ley se podía adaptar en el caso de Luis Muiña, torturador durante la dictadura, despertó el descontento de la población ya que este caso específico no sólo marca un retroceso en la manera de tratar los crímenes de lesa humanidad, sino que además puede servir como precedente para liberar a otros ex-torturadores en prisión¹⁶. Estos son algunos ejemplos que nos permiten seguir repensando y dialogando acerca de los residuos que imposibilitan el olvido de las dictaduras en el Cono Sur latinoamericano en el último cuarto del siglo XX.

16 Ver los siguientes artículos de periódico relacionados al tema: “En silencio, miles de uruguayos pidieron por verdad y justicia” (El Observador, 2015), “Chile, la cuna de los fondos privados de pensiones (las AFP), se rebela contra un invento que se extendió por toda América Latina” (La Tercera, 2017), “Todos iguales ante la ley” (La Nación, 2017).

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer*. California: Stanford University Press.
- Avelar, Idelber (1999). *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. North Carolina: Duke University Press.
- BBC (2017, Mar 27). "Chile, la cuna de los fondos privados de pensiones (las AFP), se rebela contra un invento que se extendió por toda América Latina". *La Tercera*. Retrieved from <http://www.latercera.com/noticia/chile-la-cuna-los-fondos-privados-pensiones-las-afp-se-rebela-invento-se-extendio-toda-america-latina/>
- Butler, Judith (2003). Afterword. In David L. Eng & David Kazanjian (Eds.), *Loss: The Politics of Mourning*. (pp. 467-473). California: U. of California Press.
- Benedetti, Mario (1985). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: El País.
- De la Parra, Marco Antonio (2006). *La puta madre*. Buenos Aires: CELCIT.
- Dubatti, Jorge (Ed.). (2000). *Nuevo teatro, nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, Jorge (2015). "El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)", *ILCEA*, 22: 2-8. Retrieved from <http://ilcea.revues.org/3156> "En silencio, miles de uruguayos pidieron por verdad y justicia" (2015, May 20). *El Observador*. Retrieved from <http://www.elobservador.com.uy/en-silencio-miles-uruguayos-pidieron-verdad-y-justicia-n305577>
- Eng, David L. & David Kazanjian (2003). Introduction. In David L. Eng & David Kazanjian (Eds.), *Loss: The Politics of Mourning*. (pp. 1-25). California: U. of California Press.
- Freud, Sigmund (1966). "Mourning and Melancholia." *On the History of the Psycho-Analytic Movement*. (James Strachey, Trans.). London: The Hogarth Press. (Original work published 1916).
- Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetic of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Lazzara, Michael J. (2006). *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*. Florida: University Press of Florida.
- Lessa, Francesca, & Gabriela Fried (Eds.). (2011). *Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011*. Montevideo: Trilce.
- Lessa, Francesca and Vincent Druliolle (Eds.). (2011). *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone*. New York: Palgrave.

Loñ, Félix (2017, Jun 5). "Todos iguales ante la ley". *La Nación*. Retrieved from <http://www.lanacion.com.ar/2x1-t60023>

Liotard, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Geoff Bennington and Brian Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press. (Original work published 1979).

Michelini, Felipe (2011). "Contra la cultura de la impunidad: reflexión, compromiso y aprendizajes ante los nuevos desafíos". In Lessa, Francesca, & Gabriela Fried (Eds.), *Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011* (pp. 47-60). Montevideo: Trilce.

Pellettieri, Osvaldo (2004). *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba.

Puga, Ana Elena (2008). *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater*. New York: Routledge.

Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. (L. Vogelfang & M. Gajdowski, Trans.). Buenos Aires: Prometeo. (Original work published 2009).

Reinelt, G. Janelle, & Joseph R. Roach (Eds.). (2007) *Critical Theory and Performance*. Michigan: U. of Michigan Press.

Ros, Ana (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave.

Said, Edward (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.

Spivak, G. (2010). "Can the Subaltern Speak?" Revised edition from the "History" chapter of *Critique of Postcolonial Reason*. In Morris R. (Ed.), *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea* (pp. 21-78). New York: Columbia University Press.

Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts*. North Carolina: Duke University Press.

Taylor, Diana (2012). *Acciones de Memoria: Performance, Historia y Trauma*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

Varela, Carlos Manuel (2008). *El hombre que quería volar*. Antología Teatro. Montevideo: AG Ediciones.

Vargas, Arístides. (1997). *Jardín de pulpos*. Quito: Eskeletra.

Vargas, Arístides (2006). *Nuestra Señora de las Nubes*. Teatro ausente. Buenos Aires: Inteatro.

