

La memoria puesta en escena: arte y vida en *Mi vida después* y *Los pasos de Paloma*

Cecilia Tosoratti*

Las vanguardias artísticas del siglo veinte instalaron nuevos paradigmas estéticos que permitieron pensar las posibilidades del arte en la sociedad capitalista y su función en las transformaciones sociales. Frente al esteticismo del *arte por el arte*, los movimientos de vanguardia planteaban tanto una renovación en los géneros o las técnicas de composición, como proponían la producción de obras que rompieran los cimientos del arte burgués para devolver el arte a la vida y, con ello, restituirle su dimensión política.

El prefacio de Valery con el que Benjamin inicia su ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” es altamente esclarecedor del significado histórico que tendría el arte de vanguardia. “Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operan por tanto sobre la inventiva.” (Benjamin, 1973: 17). Desde aquí va a pensar la reproducción de la obra artística y el cine, en relación con el arte tradicional. En la reproductibilidad técnica de la obra artística se transforma la función del arte: “En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” (Benjamin, 1973: 28). La política regresa, así, a la esfera del arte: las técnicas de reproducción provocan una ruptura en la concepción *aurática* del arte moderno y crean un instrumento para la emancipación de las masas. Siguiendo esta tesis, la dimensión estético/política del arte residiría en las propiedades técnicas del arte. Las artes mecánicas suscitarían un cambio de paradigma artístico y una nueva relación del arte con sus objetos.

En la “División de lo sensible. Estética y política”, Rancière (2009) cuestiona la eficacia de los conceptos de *vanguardia* y *modernidad* para pensar tanto las formas del arte como las relaciones entre arte y política. En lugar de esos términos propone la existencia de regímenes particulares del arte que determinan el modo de producción de las obras o prácticas, sus formas de visibilidad y sus modos de conceptualización. Así identifica tres grandes regímenes de interpretación del arte: un régimen ético de las imágenes donde el arte se encuentra subsumido a la cuestión de la imagen en cuanto a su origen y su contenido de verdad; un régimen representativo donde se identifica el arte con el modo de hacer -poésis-, con la jerarquía de los temas y los medios ligados al problema de la mimesis; y un régimen estético de las artes que identifica un modo específico de lo sensible orientado a aprehender modos de composición de visibilidades y decibilidades, que sustrae el arte de sus conexiones corrientes y lo desvincula de toda regla específica.

A partir de allí plantea que las artes mecánicas pudieron dar visibilidad a las masas o al individuo anónimo, porque antes debieron ser reconocidas como artes, es decir, como algo distinto de técnicas de reproducción o difusión. “Que lo anónimo sea no solo susceptible de arte sino portador de una belleza específica, es algo que caracteriza en sentido propio el régimen estético de las artes. Este no solo comenzó mucho antes que las artes mecánicas, sino que es precisamente lo que las ha hecho posibles por su manera nueva de pensar el arte y sus temas” (Rancière, 2009: 14). La aparición de las masas en las “nuevas imágenes” obedece a una lógica estética de un modo de visibilidad que cancela las escalas de grandeza de la tradición representativa centrada en la historia de los grandes hechos y los grandes personajes, en favor de la lectura de los signos existentes sobre el cuerpo de las cosas, los hombres y las sociedades. En este sentido, el cine y la fotografía retoman la lógica de la tradición novelesca que toma sus objetos de la vida de los seres anónimos, de los “testigos mudos”. Lo corriente se convierte en bello como rasgo de lo verdadero, aunque esta verdad no se manifiesta como evidencia sino

* profesora de Semiótica General del Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario del Arte (IUNA). Es integrante de proyectos de investigación que estudian la dimensión ético/política del arte contemporáneo. Actualmente, se desempeña además como Pro Secretaria de Asuntos Académicos del Rectorado de la misma Institución

como jeroglífico, como dimensión fantasmagórica -en el sentido de la tradición del pensamiento crítico- que despoja las mercancías de su apariencia vital para leer en ella las contradicciones de la sociedad.

Mientras en la lógica representativa se separa el mundo de las imitaciones del arte del mundo de los intereses vitales y las grandezas político sociales, en el régimen estético se resignifica la relación entre arte y vida, y se revoca la división de objetos que Aristóteles establecía para la historia y la poesía: la sucesión empírica de acontecimientos “lo que ha sucedido” para la historia; “lo que podría suceder” según la necesidad o verosimilitud de la ordenación poética para la ficción. En el nuevo orden estético, historia y ficción pertenecen a un mismo régimen de sentido: “La política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, producen reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (Rancière, 2009:18).

En el régimen estético, la instauración del mundo común no se da a través de la singularidad absoluta de la forma sino mediante la creación de situaciones orientadas a modificar la disposición de los objetos, la reconfiguración de los lugares y el desplazamiento de nuestra percepción respecto del territorio común. La redistribución de objetos e imágenes del mundo común ya dado modifican nuestra perspectiva y actitud respecto del entorno colectivo, y de la relación arte/vida. Esta redistribución de lugares e identidades, de lo visible e invisible, del ruido y la palabra es lo que Rancière denomina la *división de lo sensible*. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo común de una comunidad, en introducir nuevos objetos y sujetos, en “volver visible aquello que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (Rancière 2011:35). Así en la base de la política habría una estética, no entendida en términos de Benjamin como *estetización de la política* -al caracterizar la puesta en escena del nazismo del poder y la movilización de masas-, sino como un sistema de formas que establecen a priori lo que se va a experimentar.

A partir de la reconfiguración de lugares y tiempos, la disposición de los cuerpos, los objetos y las imágenes, el dispositivo teatral se constituye en un modo privilegiado para pensar la división de sensible. Desde las consideraciones teóricas de Rancière en torno a la estética política me propongo analizar la relación arte/vida en *Mi vida después* y *Los pasos de Paloma* -puestas teatrales que escenifican acontecimientos de la década del setenta protagonizadas por víctimas de la dictadura-. Los rastros de la historia política argentina sobre el cuerpo de los personajes/actores, los objetos y las imágenes me permiten pensar los procedimientos de la escena teatral para generar nuevas formas de comprensión de la historia común y el rol del arte como restaurador de la memoria histórica del terrorismo de Estado, una historia sin imágenes ni cuerpos.

Espacio, tiempo y acontecimiento

“La ficción es, ante todo, una cuestión de distribución de los lugares”.[†]

De acuerdo con Rancière (2005; 2009; 2011) el arte no es político por los mensajes que transmite acerca del orden del mundo ni por la representación de las estructuras de la sociedad o los conflictos de sus integrantes. Es político por la clase de tiempos y espacios que configura, por la forma como recorta esos tiempos y ocupa esos espacios.

[†] Rancière, 2009: 3.

Desde esta postura, el espacio escénico se configura como un ámbito diferente del cotidiano por la distribución de lugares y tiempos, de objetos y de sujetos. La experiencia teatral produce una ruptura en las formas ordinarias de la experiencia sensible del espectador y permite la emergencia de un espacio y tiempo virtual que modifica las relaciones entre los sujetos y da lugar a la ficción.

La disposición de esos componentes da lugar a la dimensión de acontecimiento que toda experiencia teatral supone. Esta experiencia es un acontecimiento de pensamiento que se da únicamente en la representación. “El arte de la puesta en escena es ante todo el arte de composición de un tiempo: el encuentro entre el tiempo histórico y el instante en un tiempo artificial” (Badiou, 2005, p.122). En este sentido, el teatro amplifica el tiempo histórico y la situación del espectador respecto de ese tiempo en relación con su presente. Este nuevo espacio/tiempo que se establece cobra dimensión política por la distancia que establece con la experiencia ordinaria del mundo.

Desde estas posiciones es posible analizar las configuraciones espacio/temporales e identificar, a partir de allí, las formas de visibilidad y decibilidad de la historia común que se actualizan en el acontecimiento teatral.

En *Mi vida después* de Lola Arias[‡] el teatro se pone como decorado de la vida de seis actores nacidos en la década de los setenta que reconstruyen la vida de sus padres: un guerrillero del ERP asesinado, cuyo cuerpo fue desaparecido y recientemente fue encontrado en una fosa común en Avellaneda, padre de Carla Crespo; un oficial de inteligencia, juzgado por apropiación ilícita de un bebé, padre de Vanina Falco; una pareja de periodistas que perseguidos por la Triple A se exilian en México, padres de Lisa Casullo; un empleado de banco intervenido por los militares, padre de Pablo Lugones y un ex cura, padre de Blas Arrese, cuya historia da cuenta de la formación religiosa durante la dictadura y las relaciones de algunos de sus miembros con los militares; un militante de la juventud peronista desaparecido, padre de Mariano Speratti, que junto a su hijo, Moreno, intenta revivir la relación con su padre.

La obra comienza con un espacio vacío que comienza a poblarse con ropa que cae de un entepiso. Entre la enorme cantidad de ropa sobre el escenario sale una actriz y comienza a relatar la historia de sus padres. A medida que transcurre la representación, el espacio vacío se va poblando de objetos e imágenes que establecen una conexión real con sus dueños y de los cuales cada actor rescata su potencial de historia común. Los actores hacen una remake de la vida de sus padres buscando entender quiénes eran y qué sucedió cuando ellos aún no existían o eran tan niños que no pueden recordar.

Cada actor busca reconstruir la historia de sus padres que es su propia historia. Las relatan con su voz y también con sus cuerpos. Los actores entran y salen de escena: se ponen la ropa de sus padres, leen sus cartas, muestran imágenes sobre una pantalla al fondo del escenario, montan con fotografías la imagen de sus padres sobre sus propios rostros, representan fragmentos de sus vidas, como se las contaron o las imaginaron, reconstruyen versiones y relatos de las historias, hacen música.

Vanina mira las fotos de su infancia, se pone el traje azul de su padre y trata de entender qué hacía como oficial de inteligencia. Blas viste la sotana de su padre cura para representar la vida del seminario. Mariano vuelve a escuchar la cinta que le dejó su padre, periodista de automovilismo, y a partir de dibujos reconstruye la forma como su padre camuflaba las armas en el chasis de los automóviles. Liza se calza el jean de su madre y escenifica su participación como presentadora del noticiero, mira fotografías, relee los libros que dejó su padre. Carla

[‡] La obra se estrena en 2009 en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral Buenos Aires. Elenco: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti y Moreno Speratti da Cunha. Dramaturgia y dirección: Lola Arias.

reconstruye las versiones sobre la muerte de su padre, jefe guerrillero del ERP asesinado. Mientras cada uno cuenta su historia, los demás intervienen comentando o representando el relato.

En el juego teatral, el espacio escénico se resignifica permanentemente para que confluyan en él múltiples lugares, tiempos y acontecimientos. La puesta cuestiona un tipo de escena representativa, cerrada y acabada, para mostrar una heterogeneidad de mundos. El espacio se vuelve lugar de tensión con la inclusión de rock en vivo interpretados por Liza o con los toques de batería de Carla cuando conoce la verdad sobre el asesinato su padre. También es un lugar para la acción y el juego: los actores corren, hacen una “guerra” de ropa, juegan con el niño y con una tortuga que nació en mismo año que el padre de Blas, y que como una brújula les indica el camino a la revolución. El escenario se transforma en lugar de experimentación sobre la historia individual y la historia común. Las fronteras entre mundo del arte y mundo de la vida se permean para reconstruir la memoria individual y la memoria colectiva.

Los pasos de Paloma[§] pone en escena la historia de Paloma, hija del pintor Carlos Alonso desaparecida en 1977, a través de la mirada de su hermana Mercedes. La disposición de los objetos señala claramente tres espacios que delimitan las voces de Paloma, Mercedes e Ivonne - madre de ambas. En el extremo izquierdo, hay un escritorio desde donde se reconstruye la historia a través de la voz de Paloma; en el derecho, una silla indica el lugar de la madre y en el centro, un banco desde donde habla Mercedes mirando al público. Esparcidas por todo el escenario aparecen cajas de cartón que van armando diferentes imágenes a lo largo de la representación.

Desde el centro de la escena, en el banco, se configura el *aquí y ahora* de la representación. En él se condensan y superponen una multiplicidad de espacio, tiempos y situaciones. El espacio adquiere, así, su dimensión performativa, en la medida en que no tiene una referencia fija, sino que implica siempre una autorreferencialidad a las circunstancias de enunciación:

“Estoy en la cornisa.
6° Piso.
No hay luna.
Mamá apagó el velador.
Paloma no está en casa.
Viamonte y Pasteur” (Zangaro, 2012: 2)

Allí está Mercedes balanceándose, a punto de caer al vacío para asomarse a la historia de Paloma: el banco es el departamento de Viamonte y Pasteur, espacio de la infancia y la adolescencia, y del derrumbe familiar con la separación de los padres en el año 70. Es también la casa de la calle Defensa, la madrugada del viernes o el sábado 30 de julio del año 77, cuando secuestran a Paloma. Es la Via Cagliari 40, Roma, donde vive Mercedes cuando Paloma desaparece. El banco connotado como cornisa se configura en un límite entre el abismo y la tierra firme; entre pasado y presente; entre afuera y adentro; entre razón y locura; entre vida y muerte.

Las cajas en el centro del escenario configuran una pared/tumba desde donde se enuncia el lamento de Antígona. Desde este lugar central emerge el teatro dentro del teatro para poner en escena el trauma que representa la tragedia de Antígona en la civilización occidental, actualizado en nuestra historia política. “Es el malestar de una civilización en las que las leyes del orden social están minadas por aquello que las sostiene: las fuerzas de la filiación, de la

[§] La obra se estrena en 2012 en el Centro Cultural de la Cooperación. Actriz: Mercedes Alonso. Dramaturgia: Patricia Zangaro. Dirección: Laura Yusem.

tierra y de la noche” (Rancière, 2011, 138). Mercedes como Antígona es testigo del terror secreto en el fundamento del orden social.

Desde el afuera de la cornisa, Mercedes se introduce en el adentro de la vida de Paloma “como un ladrón”. La historia de Paloma se reconstruye a partir de la lectura de fragmentos de su diario íntimo (escritos de marzo y agosto del 75, marzo del 76, febrero del 77 y madrugada del 30 de julio del 77); de sus cuadernos de alfabetización y los de sus clases de expresión corporal; de cartas enviadas a Mercedes desde Perú; y recortes de periódicos con noticias de la Argentina. A través de estos materiales accedemos al mundo de Paloma, a sus espacios íntimos y amorosos, a sus convicciones ideológicas, a su experiencia como alfabetizadora en Perú, su impotencia ante el golpe de Estado, los momentos anteriores a su detención.

En el otro extremo del escenario, Mercedes se sienta en una silla y reproduce la voz de su madre para terminar de armar la historia. Ivonne cuenta la locura de las primeras horas tras conocer la detención, los días siguientes esperándola, la búsqueda incansable, la espera de justicia, la necesidad de tener datos sobre su destino para evitar la locura.

Tanto en *Mi vida después* como en *Los pasos de Paloma*, el escenario cobra las formas *collage* e *inventario*, en el sentido estético-político que Rancière atribuye a esos términos. El collage es el encuentro de elementos heterogéneos: textos e imágenes, espacios y tiempos, hechos históricos y vivencias familiares, cuerpos y objetos para crear una nueva imagen de la experiencia común. La forma de collage obedece a una lógica estético-política que mezcla la singularidad de la experiencia estética con el “devenir vida del arte y el devenir arte de la vida cotidiana” (Rancière, 2005:39). En la puesta en escena, el choque crítico de elementos heterogéneos borra la separación radical del mundo del arte y el mundo cotidiano para dar cuenta de las relaciones entre ambos mundos.

En la misma lógica política de encuentro de heterogéneos se da la forma del inventario. El inventario ya no se da como choque crítico que denuncia lo que permanece oculto, sino como una operación que busca rescatar en los objetos, las fotografías, los nombres, su potencial de historia común (Rancière, 2005. 48). Los objetos, las imágenes, los textos dan testimonio de un mundo en común. Actores y espectadores se convierten así en testigos de la historia colectiva.

La combinación de elementos heterogéneos bajo la forma de collage o inventario, rompe con la lógica del arte representativo que organiza la representación sobre las acciones de los personajes encadenadas en virtud de causas y efectos, y reduce las situaciones a la lógica del verosímil. En las puestas analizadas la historia individual se aproxima con la historia social para crear nuevas formas de pensar el horror de la dictadura sin reducirla a ninguna motivación atribuible a los personajes o a la lógica de las situaciones, sino como testimonio de lo que no se puede representar.

Cuerpo y memoria

*“La política comienza y termina en los cuerpos”.***

El collage entre historia individual e historia colectiva, a partir de imágenes, textos y objetos, construye una forma de memoria que busca preservar la historia mediante la idea del archivo. Según Diana Taylor (2012) la *memoria de archivo* se preserva a través de elementos supuestamente resistentes al cambio: diarios, cartas, objetos, fotografías. Esta forma de memoria tendría para la cultura de Occidente dos características que la autora se ocupa de desmitificar: la idea de que el archivo preserva su significado de manera estable por la distancia temporal y espacial que se establece entre el conocimiento y quien conoce, y la de pensar que el archivo es resistente al cambio, la corrupción o la manipulación política. Desde su posición, los objetos,

** Nancy, 2010: 52.

textos, fotografías o videos no son independientes del contexto en el que se presentan; por otra parte, cualquier elemento del archivo puede aparecer o desaparecer. Los argentinos sabemos de esto, dado que el terrorismo de Estado ha eliminado todo registro posible de los campos de detención clandestinos.

Ahora bien, existe otra forma de preservación de la memoria que Taylor denomina como la memoria del *repertorio*. A diferencia del archivo, el repertorio está ligado a la memoria corporal que circula a través de los gestos, la voz, el movimiento, la danza, el performance. Esta forma requiere de la presencia del cuerpo, del *estar allí* y ser parte de la transmisión de la historia o el saber.

Estos conceptos pueden ponerse a prueba en las obras analizadas. Archivo y repertorio operan en conjunto y tan importante es la transmisión de la memoria por medio de uno como del otro. La fuerza de estas obras no solo tiene que ver con su significado histórico, sino con su significado en el presente. Si el collage y el inventario capturan la memoria de archivo, el cuerpo de los actores permite rastrear la historia colectiva en la memoria corporal. Los cuerpos adquieren así la significación de repertorios y la historia pública se entrelaza con la vida privada en una cadena genética a través del cuerpo de los actores.

En *Mi vida después*, los actores se visten con las ropas de sus padres; esta acción resalta la relación filial y la inscripción en escena de los padres ausentes: el uniforme del guerrillero, el traje del agente de inteligencia, la sotana del cura, el jean de la periodista. En otros momentos, la imagen de los padres se superpone sobre el cuerpo de los actores. En este gesto, resuena la imagen -tan presente en la memoria de los argentinos- de las Madres de Plaza de Mayo portando sobre su cuerpo las fotos de sus hijos desaparecidos o aquella foto de las Abuelas con la imagen de sus hijos desaparecidos para convocar a sus nietos aún no encontrados.

Los rastros de la memoria sobre el cuerpo de los actores remiten directamente a la historia individual y a la historia social. A través de la historia individual se busca entender qué pasó en la historia de sus padres y del país. En *Mi vida...*, cada presentación de los actores/personajes está asociada a una referencia histórica. Testimonio y ficción se entrelazan para reconstruir la memoria de los argentinos:

“En los Andes se estrella el avión con rugbiers uruguayos que para sobrevivir se comen a sus compañeros de vuelo muertos. Tres días después, nazco yo”, cuenta Mariano [...] “Muere Perón y nazco yo”, relata Vanina [...] “Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo, se presenta Carla”.

En *Los pasos de Paloma* el cuerpo de Mercedes se configura como límite. La presencia de la actriz al “estar allí” en el centro de la escena, balanceándose y estando a punto de caer al vacío, señala el borde entre su propia vida y la de su hermana; entre la historia familiar y la social:

[...] Me asomo al vacío,
rara, perdida,
mareada,
narcotizada.
Mamá no puede verme.
Papá mira sus cuadros.
Y yo leo en sus ojos
su decepción
y mi condena.
Nunca estaré a la altura de Paloma.
Me asomo al abismo
y acecho el asfalto.
Tu carta no llega
del otro lado del mar

para atajarme.

El cuerpo significante de Mercedes marca el límite entre presencia/ausencia en un doble juego. Por un lado, ante la mirada de los padres, Mercedes es un cuerpo ausente e invisibilizado frente a la presencia de Paloma. Por otro, en el acontecimiento de la representación es el cuerpo ausente de Paloma el que rescata a Mercedes de la mudez y la invisibilidad, y le da existencia. En el juego ausencia/presencia y presencia/ausencia se da lugar al sentido. “El cuerpo expone la fractura del sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente” (Nancy, 2012: 22).

La existencia de Mercedes a partir de la ausencia de Paloma pone en escena lo que tantas veces escuchamos decir a las Madres de Plaza de Mayo “nuestros hijos nos parieron”. El cuerpo de Mercedes, perdido, mareado, tambaleando en el vacío se repite una y otra vez, a lo largo de la representación. El abismo hace visible la historia traumática familiar y el trauma social que significa la desaparición de personas en la Argentina. De acuerdo con Rancière, el trauma en política toma el nombre de terror y designa una realidad de crímenes y de horrores que hoy ningún individuo puede ignorar.

Los cuerpos de los actores se muestran noche tras noche para que acontezca cada vez la representación. Son los propios cuerpos de Carla, Mariano o Mercedes los *que tienen lugar ahí*, pero al mismo tiempo son los cuerpos *otros* que jamás tendrán lugar ahí: los cuerpos ausentes, los cuerpos desaparecidos. El cuerpo de los actores funciona como “lugar-teniente y vicario de un sentido” (Nancy, 2010:49). Son cuerpos significantes en tanto que representan *otros* cuerpos. En ese vínculo doble, los cuerpos adoptan su carácter político: cobran sentido en nuestra historia como país y, al mismo tiempo, nuestra historia adquiere sentido en esos cuerpos. “La presuposición infinita es por tanto la del cuerpo-comunidad que comporta una doble implicación. Por una parte, el cuerpo en general tiene como sentido su propia intimidad orgánica, su sentir-se y tocarse de sujeto [...]. Por otra parte, y correlativamente, los cuerpos individuados se entre-pertencen en un cuerpo común, cuya subsistencia [...] constituye el fondo de la revelación del misterio político. (Nancy, 2012: 52).

Los cuerpos de los actores escenifican situaciones en las que participaron sus padres como forma de corroborar o desarticular las versiones sobre sus vidas. La multiplicidad y heterogeneidad de textos (cartas, documentos judiciales, diarios) desmienten las versiones “oficiales” y dan visibilidad a los ocultamientos familiares y al encubrimiento de los medios:

“Cuando era niña, creía que mi padre había muerto en un accidente de autos. Pero a los catorce años, en una discusión familiar me enteré de que mi padre murió en combate en Monte Chingolo”, cuenta Carla. (Arias, 2009: 37)

“Expreso Lima, desde Buenos Aires, 29 de marzo. La Presidenta Isabel Perón formuló hoy una enérgica convocatoria ‘para luchar sin cuartel contra los elementos que intentan sembrar el caos en el país.’” [...] “Estas son las noticias de mi querido país. Mi pobre Argentina está a punto de explotar”, lee Mercedes del diario de Paloma. (Zangaro, 2012: 7)

La presencia del cuerpo en el *estar allí* del acontecimiento teatral conecta a los actores filial y políticamente con sus familiares, y busca hacer visible y decible lo que la dictadura ocultó: qué pasó y dónde están los cuerpos de los desaparecidos. La presencia en escena de Moreno, el hijo de Mariano Spertatti, recupera los años de infancia vividos con su padre en la década del setenta; en el mismo sentido, Carla dice “ahora soy más vieja que mi padre, ahora voy a vivir lo que él no pudo vivir” (Arias, 2009: 37). Las obras reafirman las relaciones filiales y se da lugar a lo que los militares intentaron borrar con el robo de bebés. La vida de los actores deviene en arte para resaltar la memoria como función del presente y convertir el ADN individual en estrategia representativa para la reconstrucción de un ADN social.

A modo de cierre

Mi vida después y *Los pasos de Paloma* conectan la historia colectiva y la historia privada mediante la lectura de índices sobre el cuerpo de los actores, los relatos, los objetos y las imágenes. A partir de un reordenamiento y un nuevo emplazamiento de los objetos, las imágenes y los relatos, la escena teatral otorga nuevas maneras de inteligibilidad para la comprensión de la historia común.

De un modo más lúdico que denunciante en *Mi vida después* o de una forma más intimista y traumática en *Los pasos de Paloma*, la transformación de lo cotidiano como elemento estético implica siempre una puesta en acto, una ficcionalidad y una composición diferente del común/cotidiano para la reconstrucción de la memoria histórica. La memoria se pone en escena en el acontecimiento teatral y se va reconstruyendo a partir de una combinación de elementos heterogéneos donde los rastros del pasado se hacen visibles en la ropa, la diversidad de textos, las fotografías y el cuerpo de los actores.

En las obras analizadas, la memoria no se recupera como una conmemoración u homenaje a las víctimas. Las escenas no se cancelan en una imagen ni reproducen el “horror” de las muertes o las desapariciones. Los actores no imitan el cuerpo ficcional de los verdugos o el de las víctimas de la dictadura ni entran en conflicto en función de las situaciones. Las puestas desarrollan una composición de elementos heterogéneos bajo la forma de collage o inventario y rompen con el orden representativo que organiza la trama en el encadenamiento lógico de las acciones y reduce las situaciones a la lógica del verosímil.

Si en el régimen del arte representativo, la historia de los historiadores se separaba de la historia de los poetas, en el orden estético ficción y testimonio pertenecen a un mismo régimen de sentido. De este modo, la experiencia artística pone en escena dos lógicas estéticas: la relación que empuja el arte a la vida y la que distancia la sensibilidad estética de otras formas de experiencia sensible. En ese devenir arte de la vida y devenir vida del arte se reconstruye la lógica de la “relación” estética entre arte y política (Rancière, 2005:16).

En el régimen estético para que algo pueda ser pensado debe ser ficcionado; este acto implica poner en cuestión la experiencia común y generar nuevas interpretaciones sobre lo establecido. El orden estético define formas que conectan los hechos y borra las fronteras entre arte y vida. Hacer ficción y contar la historia colectiva pertenece a un mismo régimen de verdad. En este sentido, cualquiera puede “hacer” la historia, porque existe una idea de la historia como destino común.

En las obras analizadas, el carácter paradójico de las puestas y la creación de un nuevo espacio/tiempo provocan una distancia con la experiencia ordinaria que amplifica el tiempo histórico de los actores -protagonistas y testigos de su propia historia- y los espectadores en relación con el presente. A través del cuerpo de los actores, de los objetos e imágenes del mundo cotidiano se resignifica la relación arte/vida, y se da un nuevo sentido a la historia. A su vez, la historia de los argentinos y el terror de la dictadura se pueden pensar desde esos cuerpos, textos e imágenes como testimonio de lo que no se puede representar.

El teatro como la política tiene efectos sobre lo real en la medida en que reordena los signos material y simbólicamente, y reconfigura el mapa de lo sensible haciendo visible lo que no se pudo ver o volviendo decible lo que los relatos ocultaron. La escena final de *Mi vida después*, con la ropa de los padres acomodadas sobre las sillas, pone en escena el vacío y hace visible desde la lógica que combina arte y vida, la ausencia/presencia de los desaparecidos. Bajo el

mismo principio, el abismo/vacío sobre el que se balancea el cuerpo de Mercedes trae al presente el trauma que dejó la ausencia de los cuerpos en la historia de los argentinos.

Bibliografía

Arias, Lola (2009), *Mi vida después*, Buenos Aires, Talleres Trama.

Benjamin, W., (1973), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

Badiou, A. (2009), *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

Nancy, J. L. (2012), *Corpus*, Madrid, Arena Libros.

Rancière, J. (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

_____ (2009), “La división de lo sensible. Estética y política”, Centro de Estudios Visuales de Chile, p. 1-23, en <http://mesetas.net/?q=node/5>.

_____ (2011), *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual.

Taylor, D. (2012) “El archivo y el repertorio” en *Performance*, Buenos Aires, Asunto impreso.

Diana Taylor (s/f), “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, en <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>.

Zangaro, Patricia (2012), *Los pasos de Paloma*, Buenos Aires, (texto dramático inédito).

Cecilia Tosoratti es Magíster en Literatura Hispanoamericana. Se desempeña como profesora adjunta de Semiótica General del Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Integra proyectos de investigación acreditados en el IUNA que estudian la dimensión estético/política del arte contemporáneo. Actualmente, es Prosecretaria de Asuntos Académicos del Rectorado de la misma Institución.