

DRAMATURGIA DE LAS GENERACIONES DE POSDICTADURA (HASTA 2015): NOVEDADES EN LA MEMORIA SOCIAL

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
luisemilioabraham@gmail.com

Inicio evaluación: 14/08/2017. Aceptación: 10/11/2017.

Resumen

Este trabajo se ocupa de la dramaturgia argentina de las generaciones de posdictadura y observa en ella algunas manifestaciones de las nuevas subjetividades ante el pasado traumático y el tema de la memoria social. Luego de una síntesis de los fenómenos teatrales emergentes durante el período, se caracterizan las generaciones de posdictadura tomando herramientas provistas por estudios sobre la nueva narrativa. Estableciendo diálogo entre áreas del saber bastante incomunicadas (la investigación sobre dramaturgia y narrativa), el trabajo se propone contribuir a una comprensión más integrada de las diversas prácticas literarias de esas generaciones. A pesar de ciertas diferencias de ritmo en el desarrollo de la conciencia generacional, puede afirmarse que la producción narrativa y la producción dramática de las generaciones de posdictadura poseen rasgos muy parecidos.

Palabras clave: Memoria social - Dramaturgia argentina - Generaciones de posdictadura

*POSTDICTATORSHIP GENERATION'S PLAYWRITING (UNTIL 2015):
NOVELTIES IN SOCIAL MEMORY*

Abstract

This paper studies Argentinian playwriting produced by Postdictatorship generations and observes some manifestations of new subjectivities related to the traumatic past and the topic of social memory. After a summary of the emerging theatrical phenomena during the period, the Postdictatorship generations are described using tools provided by critical readings about new narratives. Establishing dialogue between rather isolated fields of knowledge (the researches on theatre and narratives), this paper attempts to contribute towards an interlinked comprehension of diverging literary practices carried out by these generations. Despite some differences in the development of generational consciousness, it can be stated that narrative and dramatic works produced by the Postdictatorship generations share very similar features.

Keywords: Social Memory - Argentinian Playwriting - Generations of Postdictatorship

BOLETÍN GEC, Nº 21, nov. 2017: 45-72. boletingec.uncu.edu.ar
ISSN 1515-6117 - eISSN 2618-334X

Nuestro tema será la dramaturgia de las generaciones de posdictadura, conformadas por dramaturgos y dramaturgas que eran muy jóvenes o niños durante la última dictadura o que nacieron después del lapso 1976-1983. El propósito fundamental será preguntarnos por la aparición de nuevas subjetividades en relación con el pasado traumático y frente al problema de la memoria colectiva. Así planteado, el asunto es amplio, no solamente porque las maneras de tratar artísticamente ese pasado son múltiples sino también porque se suman los gestos de reflexión sobre la actividad misma de la memoria.

Enfrentarnos con esos dos aspectos, leer las obras como actos de rememoración o como pensamientos sobre la memoria, nos conducirá hacia un objetivo singular: trataremos de encontrar algunos rasgos típicos de las generaciones de posdictadura. Buscaremos en las obras ciertas modulaciones temáticas vinculadas de alguna manera con la posición que los sujetos que las produjeron ocupan en el entramado intergeneracional de nuestra sociedad.

Vamos a tomar como puntapié inicial la periodización y algunas reflexiones que hace Elsa Drucaroff (2011) en su ensayo sobre la nueva narrativa y las transpondremos al ritmo del campo teatral. Aparte de que brinda buenas herramientas para pensar los fenómenos generacionales, el hecho de que nos apoyemos en ese y otros trabajos sobre narrativa encaja bien con los propósitos de este curso sobre "Literatura y memoria social": establecer relaciones entre los procesos que se manifestaron en la producción narrativa y en la producción dramática permite cruzar datos e ir construyendo un panorama más integrado.

Como se infiere, el recorrido será fundamentalmente panorámico. Después de un breve estado de la cuestión sobre el teatro argentino actual (centrado fundamentalmente en Buenos Aires: valga como disculpa), nos focalizaremos en una de las tantas facetas que integran el contexto social donde se producen esas obras: la existencia de generaciones de posdictadura. Luego detallaremos algunos rasgos de la producción dramática que pueden ponerse en correlación con ese fenómeno

social. Para eso, trabajaremos con un corpus de obras de una quincena de autores, pero no alcanzaremos a comentarlas todas con la misma profundidad. En algunos casos, simplemente las mencionaremos. El objetivo será brindar instrumentos para leer en ellas un aspecto que merece atención: las formas que ha solido adoptar la cuestión de la memoria en las generaciones de los descendientes de quienes protagonizaron los años setenta. El corpus incluye obras estrenadas hasta 2015 porque ese año se inicia un nuevo proceso político y cuesta todavía evaluar las reacciones de los dramaturgos ante este contexto.

Breve estado de la cuestión: teatro argentino actual y memoria colectiva

Las periodizaciones vigentes sobre el teatro argentino actual hacen aportes importantes a nuestra reflexión. Existe un consenso bastante generalizado en situar el arranque del último gran período del teatro argentino, ese presente largo que podríamos llamar “teatro argentino actual”, en 1983, con la vuelta de nuestro país a las instituciones republicanas. Jorge Dubatti (2011, por ejemplo) ha conceptualizado los variados y múltiples fenómenos teatrales que se han desarrollado en ese lapso temporal con la noción de “posdictadura”, que evidentemente resulta muy significativa para nuestros propósitos.

Planteado de esta manera, el teatro argentino actual tiene más de treinta años. Por supuesto que la bibliografía ha identificado distintos momentos dentro del período. Con el transcurso de la década de 1980, lo que fue adquiriendo mayor visibilidad en la vanguardia del campo teatral fue el llamado “teatro *underground*” o “teatro joven”. Se trataba de agrupaciones de actores que se autogestionaban y comenzaron haciendo sus espectáculos en espacios “marginales” como el Parakultural. Aunque sus poéticas eran muy variadas, compartían una serie de rasgos comunes, entre ellos una actitud beligerante en relación con las figuras del autor y del director (Fernández Frade y

Rodríguez en Pellettieri, 2001: 457). Su cuestionamiento hacia la primacía del texto se evidenciaba en la experimentación con el cuerpo, con los materiales no-verbales y con la imagen. Cuando la palabra desempeñaba un rol importante, no se trabajaba generalmente con textos dramáticos (fueron célebres los recitales de poesía de Batato Barea) o se los sometía a un claro proceso de reescritura. Se diferenciaban de la “seriedad” que caracterizaba a las prácticas inmediatamente anteriores (cuyo modelo era Teatro Abierto) y huían de la solemnidad haciendo un teatro desaforado y renuente a encajar en los parámetros de lo que se entendía por entonces como arte comprometido. Con el paso del tiempo, sin embargo, se pudo ir definiendo con mayor precisión en qué consistía la politicidad de esos fenómenos. Aunque los espectáculos no solían hablar directamente sobre el pasado inmediato, dice Trastoy (2010: 7-8), este se encontraba en el vínculo traumático entre cuerpo y palabra, en los “cuerpos animalizados”, deformes, deshumanizados, o en el uso de “muñecos y maniqués (Periférico de Objetos), rígidos simulacros de vida, manipulados y manipuladores”. Además, muchos de esas agrupaciones se involucraron de lleno con las políticas de género y (lo que más nos interesa en este caso) manifestaron conciencia generacional. Por eso será importante tener en cuenta esta “movida” aunque no la contemple nuestro corpus por contar con escasos registros escritos.

En medio de este panorama, se afianzó la modalidad productiva de Ricardo Bartís y su Sportivo Teatral, donde se formaron muchos actores-directores-dramaturgos de las generaciones de posdictadura. Su singularidad consistía en la manera en que el grupo de actores iba construyendo la dramaturgia bajo la coordinación del director. Pero subsistían en Bartís los gestos anti-literarios. Por eso, cuando a principios de la década de 1990 comenzaron a hacerse visibles los nuevos dramaturgos, el fenómeno se percibió como un renacimiento de la escritura dramática (a la espera de directores) después de la renovación fundamentalmente escénica y actoral de los ochenta. Muy pronto, sin embargo, muchos de esos dramaturgos comenzaron a escribir para dirigir o a escribir durante el

desarrollo de los ensayos, de manera que buena parte de esa escritura dramática no se oponía en realidad a los procesos anteriores, sino que los recogía.

La producción teatral que puede leer en relación con el tema de la memoria es vastísima. Es lógico entonces que existan muchos estudios sobre esos fenómenos. Los trabajos que hacen aportes para acercarse a los procesos de rememoración de las generaciones de posdictadura (entre otros, de la Puente, 2015; Verzero, 2011; Mauro y Leonardi, 2011) se han visto estimulados por la visibilidad que adquirió el problema en los ámbitos de la nueva narrativa y el nuevo cine. Vamos a seguir la misma tendencia y vamos a apoyarnos en investigaciones o ensayos dedicados fundamentalmente a la producción narrativa de las generaciones de posdictadura. Pero quisiéramos prevenir sobre un posible malentendido. No se trata de que en el teatro haya aparecido una impronta generacional o incluso una toma de conciencia generacional como efecto de la producción narrativa y cinematográfica. El caso es más bien que la bibliografía reciente permite leer con mayor contundencia rasgos generacionales que ya estaban en la producción teatral por lo menos desde principios de la década de 1990.

Las generaciones de posdictadura

En *Los prisioneros de la torre*, Elsa Drucaroff señala que, al llegar a la posición de “mando y predominio”, las generaciones de militancia fueron construyendo una “democracia de la derrota”, una sociedad signada por la aniquilación del proyecto revolucionario de los setenta, pero renuente al mismo tiempo a asumirla como un fracaso que constituye nuestro presente y a introducirla abiertamente en el campo de discusión. La concepción del mundo de las generaciones militantes fue conformando un bloque discursivo angelizado y poco cuestionable por parte las generaciones siguientes, una “corrección política” difícil

de enfrentar¹. Los jóvenes que nacieron a la conciencia cívica en esta “democracia de la derrota” han vivido bajo el influjo del “tabú del enfrentamiento”: “si abajo hay treinta mil muertos, la culpa es demasiado grande como para discutirlos” (Drucaroff, 2011: 161).

Según Drucaroff, la nueva narrativa argentina está escrita hasta el momento por tres generaciones de posdictadura que tienen algunas diferencias entre sí, pero se caracterizan fundamentalmente por su contraste con las generaciones de militancia. Drucaroff (2011: 156-207) se refiere con mayores detalles a las dos primeras, conformadas por escritores nacidos en el lapso 1961-1970 y 1971-1980. El “tabú del enfrentamiento” resultó determinante para la primera generación de posdictadura y se manifestó en la falta de conciencia generacional, en la reticencia a asociarse, en la baja (auto)estima respecto su posición en el mundo y en la tendencia a reproducir el discurso dominante, al menos en lo que atañe a las representaciones de la memoria social. Esta situación empezó a transformarse después de diciembre de 2001, cuando las nuevas circunstancias socio-políticas favorecieron que el tabú fuera perdiendo poder y se propagaran las identidades y las voces generacionales.

¹ Lo políticamente correcto ha ido variando desde 1983. El primer discurso dominante fue lo que se conoce como “teoría de los dos demonios”, una construcción discursiva poderosa que subsiste todavía hoy con renovadas formas. Sus principales efectos son: poner en un mismo plano de ilegalidad al genocidio planeado por los militares y a la subversión armada; librar de responsabilidades a la ciudadanía como si esta fuese un bloque uniforme: todas las culpas se descargaban en el otro moral (el demonio militar); y construir una “ideología del sinsentido” presentando los hechos como poco explicables y proyectando la imagen de un demonio militar cuyo accionar se habría salido de control por causas misteriosas. Esa corrección política fue dominante en la opinión pública hasta el comienzo de los gobiernos kirchneristas, cuando comenzaron a hacerse cada vez más visibles otras configuraciones discursivas que tenían antecedentes en producciones culturales de los noventa, pero también en las acciones de la agrupación HIJOS. Estas rescataban el proyecto político de la militancia, con el cual tendían a identificarse. El proceso implicaba una gran ampliación de la memoria colectiva, pero generaba nuevos núcleos ideológico-afectivos que dificultaban todavía un debate en plena libertad (Drucaroff, 2011: 197-198).

También influyeron las acciones emprendidas por los integrantes de la segunda generación, que formaron agrupaciones, comenzaron a leerse asiduamente entre sí, emprendieron acciones para obtener visibilidad en el campo literario y construyeron, en definitiva, una conciencia generacional que arrastró a muchos de los escritores de la primera generación. Esta nueva autoconciencia era, sin embargo, conciencia de algo que ya había comenzado. Hubo antes algunas publicaciones en las que aparecía una subjetividad nueva porque (en algunos casos) se transgredía el tabú o porque se interactuaba productivamente con él: se lo exhibía (Drucaroff, 2011: 200-207).

Comencemos un ensayo de transposición al desarrollo del teatro. Tal vez por razones vinculadas con el funcionamiento mismo del campo teatral, no hace falta esperar el año 2001 para encontrar jóvenes dispuestos a asociarse con sus congéneres y lo suficientemente seguros de su posición en el mundo (al menos en el mundo del teatro) como para identificarse entre sí y diferenciarse de las generaciones precedentes. El teatro es un arte que se hace de manera colectiva. Lo grupal interviene por lo menos en algún momento del proceso productivo, si no en todo. Esta pudo haber sido la causa de que apareciera muy pronto la conciencia generacional. Hay manifestaciones de ella ya entre los grupos de los años ochenta. Allí coincidieron muchos actores de la primera generación de posdictadura con otros de la última generación de militancia y se observa la aparición de un “nosotros” generacional. Por ejemplo, en las siguientes palabras de Batato Barea, donde se lee claramente la existencia de una generación de ruptura, una ruptura drástica en este caso de Batato:

No sé a dónde queremos llegar con lo que hacemos; si lo supiera no seguiría. [...] Lo que hacemos es un varieté, sí. Pero no queremos llegar a nada. No pretendemos tener mensaje. Aunque lo tengamos, no somos herederos del viejo varieté, a pesar de que trabajemos en ámbitos y géneros similares. Yo, nunca los vi. Somos nosotros. No tenemos por qué tener padre ni ser padre de nadie. Somos nosotros y nada más. Ni mejores ni peores (en Trastoy, 1991: 98).

Entre los dramaturgos-directores-actores de la primera generación de posdictadura que empezaron a estrenar en los años noventa, hubo varios que se sintieron herederos de esa “movida actoral” de los años ochenta. También manifestaron la misma tendencia a agruparse o a establecer relaciones fluidas. Y esta dinámica asociativa, sumada a una conciencia generacional que surgió muy pronto en el teatro de posdictadura, tiene continuidad también en la segunda generación y en la tercera, más allá de las diferencias entre ellas².

En los años noventa, la más conocida de estas aventuras (pero no la única) fue la del Caraja-ji. En la formación del grupo puede observarse la trasgresión del “tabú del enfrentamiento”. En 1995, Juan Carlos Gené, director del Teatro San Martín, decidió organizar un taller de dramaturgos jóvenes que escribieran textos para la Comedia Juvenil. Roberto Cossa y Bernardo Carey fueron puestos a cargo de un grupo de ocho autores de la primera

² Presento una pequeña lista de autores. No pretende ser representativa. Es simplemente una suerte de ordenamiento de los dramaturgos seleccionados para este trabajo, entre los que habría que integrar muchos más. Advierto antes que las fechas-límite deben entenderse de forma flexible. Drucaroff sigue los postulados de Mannheim (1993), para quien la generación como unidad de análisis sociológico existe cuando hay cierta similitud en los “contenidos de conciencia” frente a los mismos hechos históricos, cosa en la que suelen influir las fechas de nacimiento, pero no como determinación absoluta. No todos los individuos de edades cercanas que comparten una “posición generacional” desarrollan necesariamente “conexión generacional”. Por otra parte, hay individuos que producen contenidos parecidos a los de generaciones futuras. Es el caso de Ricardo Bartís (1949) y Daniel Veronese (1955). Aunque pertenecen a las generaciones de militancia, tienen una sensibilidad muy afín a la generaciones de posdictadura, quizás por haber trabajado sistemáticamente con artistas más jóvenes: Bartís con sus alumnos del Sportivo Teatral y Veronese con los otros miembros del Periférico de Objetos. Entre los dramaturgos con los que trabajaremos, pertenecen a la primera generación de posdictadura Pompeyo Audivert (1959), Marcelo Bertuccio (1961), Javier Daulte (1963), Alejandro Robino (1963), Alejandro Tantanian (1966), Ariel Dávila (1967), Cecilia Propato (1968), Ignacio Apolo (1969), Rafael Spregelburd (1970). De la segunda generación, mencionaremos a Mariano Pensotti (1973), Sacha Barrera Oro (1973), Lola Arias (1976), Andrés Binetti (1976), Matías Feldman (1977). Lamentablemente, por cuestiones de espacio no integraremos en este panorama obras de los nacidos a partir de 1981.

generación de posdictadura. Las reuniones de trabajo empezaron en abril de 1995 y los problemas no tardaron en aparecer. A partir de las reconstrucciones de Rodríguez (en Pellettieri, 2001: 382-393) y Dosio (2008), se infiere que la tónica estuvo marcada por el disenso con los mayores y el disfrute de las relaciones horizontales. Cuando las autoridades decidieron cerrar el taller, los congéneres decidieron conservar ese mundillo que se había gestado entre ellos y siguieron autogestionando el grupo con una dinámica esquivada a las jerarquías. Lo llamaron Caraja-ji, que aparte de sus connotaciones revulsivas era un acróstico formado por las iniciales de los ocho nombres de pila: Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo. Consiguieron el apoyo del Centro Cultural Ricardo Rojas para publicar cuatro fascículos en 1996 y un libro en 1997, año en que disolvieron el grupo.

Pero volvamos al disenso inter-generacional. La polémica abierta (explícita) se planteaba en términos de convicciones estéticas. Pero además, en varias obras del Caraja-ji, se observa también una polémica implícita (no dicha en las declaraciones públicas) relacionada con una manera de plantearse el pasado, de reaccionar afectivamente ante él o de preguntarse por las funciones de la memoria social. Esa manera tiene mucho que ver, como veremos luego, con la posición generacional ocupada por esos dramaturgos en la historia.

Rasgos generacionales en relación con el pasado traumático y la memoria social

Ante todo, resulta conveniente plantearse el siguiente problema: ¿cuán explícita tiene que ser la referencia al pasado traumático argentino para que una obra sea incluida en el corpus con el que trabajemos? Depende, por supuesto, de las decisiones del crítico. Nuestro criterio será amplio y consideramos susceptibles de ingresar en el corpus muchas obras que hagan referencia al tema de manera parcial (que no se encuentren enteramente

dedicadas al asunto) y de manera indirecta.

La primera opción es muy fácil de justificar: puede haber un personaje, una situación, un parlamento o incluso un detalle que produzca mucho sentido. Eso ocurre, por ejemplo, en una obra estrenada por Mariano Pensotti en 2010, donde hay muy pocas referencias directas al pasado político argentino, pero son enormemente significativas al igual que su título: *El pasado es un animal grotesco*.

La segunda tal vez requiera mayor fundamentación. Es posible señalar diversos grados de explicitación de la referencia, desde los más directos a los más dudosos u oblicuos, incluyendo las alegorías o el uso de otros núcleos internacionales de rememoración susceptibles de leerse como tropos. Esta decisión puede acarrear objeciones. Algunas obras de las que voy a comentar no contienen ninguna referencia explícita al pasado traumático argentino y alguien podría decirme que estoy sobreinterpretando. Es posible. Pero la significación de muchas obras no está completa en los textos, sino que depende también de los procesos de asignación de sentido realizados por el público, y la posdictadura es un contexto (público) muy poderoso, que estimula determinados modos de leer. Hay ciertos temas o situaciones que es difícil no vincular con nuestro pasado aunque este no aparezca de manera literal. Y esto les ha ocurrido también a otros críticos. Por poner solamente un ejemplo, muchos activan el marco de referencias de nuestro pasado traumático para leer el futuro distópico que se representa en *Postales argentinas*, que es una obra clave para las generaciones de posdictadura y que podemos considerar parcialmente un producto de esas generaciones: no solo porque fue dirigida por Bartís, de cuya posición ya hemos hablado, sino también porque Pompeyo Audivert participó en la elaboración grupal del texto.

Se imponen otras dos observaciones. En primer lugar, como consecuencia de lo expuesto, asumiremos que la lectura a través de la activación de los contextos propios de la posdictadura es, en muchos casos, una lectura posible. Asumiremos también que, frente a determinadas obras, el lector-espectador podría pensar más de una vez en esos marcos de referencia, pero sentirse al mismo

tiempo inseguro de aferrarse a ellos en el momento de interpretar. En segundo lugar, la amplitud de criterio por la que hemos optado para formar el corpus tiene buenas motivaciones en el desarrollo del campo cultural. Se ha hablado mucho, tanto en relación con el teatro como con la narrativa producidos durante la dictadura, del uso de metáforas y alegorías para eludir la censura y los peligros de la represión. Pero ya hemos dicho que en la posdictadura han actuado tabúes. Es posible entonces que algunos usos de la representación indirecta, sobre todo durante los años noventa, cumplan una función similar y estén orientados, por lo menos parcialmente, a hacer pronunciables modulaciones temáticas que no encajaban con la doxa o le imprimían matices importantes, tomando así distancia de ciertas ideas y valoraciones que correspondían al imaginario de las generaciones de militancia y eran dominantes en el campo teatral de la década de 1990 aunque no lo fueran todavía en la sociedad en general.

Sin ánimo de exhaustividad, presentaremos y ejemplificaremos cinco rasgos de la dramaturgia de las generaciones de posdictadura que se parecen mucho a los que la crítica ha encontrado en la narrativa. Los tres últimos son temáticos. Los dos primeros se sobreponen a los materiales temáticos. Se trata de una modalización (es decir, una actitud del sujeto hacia lo enunciado) y de lo que suele llamarse “tono” más o menos metafóricamente.

1. El “tono” tiende a ser poco solemne y su consecuente efecto en el público se aleja de la seriedad esperable, lo cual constituye una de las puntas más visibles de la “incorrección política” que suele caracterizar a esta producción. No es, por supuesto, un rasgo universal. No está muy presente en los trabajos de Alejandro Tantanian, por ejemplo. Pero él mismo lo considera un rasgo frecuente entre los miembros de su generación. Hablando de *Juegos de damas crueles*, publicada en los fascículos del Caraja-ji, insinúa que se trata de un texto singular dentro de su producción por el “tono” que adoptó incitado por el grupo:

Esa obra tuvo un desarrollo muy interesante porque la carajají. Yo siempre tuve el prurito de que la escritura era

cosa sería [...]. A veces yo me ponía muy solemne y eso es lo que el Caraja-ji³ me decía. Entonces este material está contaminado de un humor que yo tengo y que lo manejo mucho en la vida cotidiana, pero cuando me pongo a escribir aparece otra cosa. Cuando me lo hicieron ver por primera vez, yo renegaba de eso (Tantanian, 2005: 182-183).

Veamos una situación de *El pasado es un animal grotesco*, estrenada en 2010. El espectáculo, que su autor y director Mariano Pensotti ha definido como una reflexión generacional (2012: 206), está formado por una serie de narraciones orales a través de las cuales se relatan momentos de la vida de unos jóvenes entre 1999 y 2009, mientras otros actores dramatizan las situaciones. Pablo ha recibido por correo la mano cortada de alguna persona y la tiene guardada en el *freezer*. En el fragmento al que me quiero referir, el narrador, que en este caso es el mismo Pablo, cuenta en primera persona el episodio en que visitó una morgue para tratar de averiguar algo que le iluminara el misterio. Hay pasajes con discurso indirecto libre⁴ donde el narrador-personaje pronuncia en presente los pensamientos (el fluir de conciencia) que tuvo en ese momento estimulado por el lugar y el hombre que trabajaba ahí. La situación corresponde al año 2001 y el personaje-narrador dice lo siguiente:

Vivimos parados sobre miles de cadáveres.

¡Pero yo estoy vivo!

Tírame la goma, hijo de puta, no me des clases de cómo hay que vivir, sos un salame que trabaja en un museo rodeado de cachos de cuerpos, ¡por Dios!

Bueno, basta, vamos por lo positivo.

³ La ortografía con que se ha escrito el nombre del grupo es vacilante: se lo encuentra con o sin tilde.

⁴ Como en otras del corpus que se interesan especialmente en mostrar la relación del sujeto de la memoria frente a su objeto, la organización de esta propuesta de Pensotti apela mucho a procedimientos narrativos y, por lo tanto, demanda categorías narratológicas para su análisis. Esta operación crítica es coherente respecto de la metodología que utilizo para el análisis de las obras, aunque de manera subyacente: la dramaturgia de García Barrientos (2001), fundada en la diferenciación aristotélica entre narración y drama como modos de representación.

Afuera hay sol y está lindo (Pensotti, 2012: 150).

No hay alusión a los desaparecidos, pero es muy probable que esa referencia se active en el público ante el primer enunciado de la cita, que además se repite varias veces a lo largo de la obra. Vinculadas con ese contexto, las palabras usadas por el narrador eluden las fórmulas correctas, no solo porque se diga “cadáveres” y haya después un exabrupto soez, sino también por la analogía entre “morgue” y “museo”, que es un lugar de culto a la memoria.

La desolemnización puede actuar sobre cualquiera de los tópicos o cualquiera de los roles estereotipados en relación con el pasado traumático: las víctimas, los represores, los militantes. En el caso de este personaje de Pensotti, actúa sobre una posible referencia a las víctimas y proviene de una actitud que Drucaroff encuentra frecuentemente en la nueva narrativa: el talante de las generaciones de posdictadura encaja poco con la melancolía. Sin embargo, de alguna manera el dolor está, al menos traducido en incomodidad existencial. El personaje es bastante complejo y su discurso permite entrever un carácter formado por varias capas. Pablo encubre esos muertos con banalidad o quiere desentenderse, pero los muertos siguen demasiado presentes en su conciencia: necesita exclamar enfáticamente “¡Pero yo estoy vivo!”, como si no se encontrara demasiado seguro de eso o como si quisiera infringir una ley por decirlo.

En otras obras, la desolemnización se ejerce sobre los victimarios y lo que ocurre es que se tambalea o se desmorona su estatura demoníaca, sobrehumana. Podemos ejemplificar con una obra escrita a mediados de los noventa en el marco del Caraja-ji: *Casino. Esto es una guerra*, de Javier Daulte. La historia es referencialmente ambigua y podría remitir tanto a la Guerra de Malvinas como a la política económica de esos años o de los años noventa: los posibles referentes históricos están superpuestos, confundidos, además de encontrarse sometidos a la reglas de un mundo extraño en el que los personajes militares son bastante ridículos y ya no aterrorizan. La acción ocurre en el bar del campamento.

Mientras fuera de escena se suceden las muertes por causas absurdas, los militares se ocupan de sus juegos eróticos y a veces perversos, pero siempre grotescos. Cristian, el Capitán, está perdidamente enamorado de Julián, un jovencito despampanante. Se olvida de la guerra que sostienen contra un enemigo difuso, casi desconocido, al que los soldados parecen añorar: “El enemigo. Empiezo a pensar que no es más que un sueño. Ay, Europa, Europa. ¿Hasta cuándo te esperaremos?”, dice el teniente Patterson (Daulte, 2004: 124). Finalmente el enemigo llega: es un rubio imponente al que llaman Jim o Europa. La guerra se resuelve como melodrama paródico (la disputa por Julián) y como juego de casino. El niño del bar termina asolado por las deudas que nadie le paga y tiene que pedir financiamiento a Europa.

Como en otros ámbitos de la cultura, la producción teatral fue incorporando la figura del militante político (incluso la del militante armado) a medida que transcurría la década de 1990. En algunas obras de nuestro corpus, el tratamiento de esos personajes evita todo tipo de idealización. *Raspando la cruz*, publicada por Spregelburd en uno de los fascículos del Caraja-ji, se refiere (entre otras cosas) al pasado argentino de manera alegórica. Se sitúa en Praga, en 1939. Los miembros de la resistencia checa son tan ambiguos y misteriosos en su dimensión moral como el general nazi de la historia. En *Proyecto Posadas* (2015), de Andrés Binetti, la referencia es explícita. Los militantes representados son un grupo de posadistas, quienes creían que los extraterrestres necesariamente debían haber abrazado el socialismo si poseían una cultura tan avanzada como para llegar a la Tierra. La desolemnización se observa en esa elección de materiales temáticos y en muchos otros aspectos de la pieza. Diremos simplemente que podríamos aplicar a la obra unas palabras dichas por Gamarro (2015: 515) a propósito de la narradora del *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez, que se arroga “el derecho a reír” y “asumir poses frívolas”. Solo que en *Proyecto Posadas* el procedimiento es dramático: aparece directamente en el carácter de los personajes y en la mirada de dramaturgo que suponemos responsable de esa caracterización: la frivolidad y el jugueteo intrascendente

que suele atribuirse a los jóvenes de posdictadura es un modo de actuar de esos militantes del setenta.

2. Suele observarse una actitud de incertidumbre de parte de los personajes o del dramaturgo que nos figuramos. Drucaroff (2011: 282-286) también alude a este aspecto diciendo que, en la nueva narrativa, no han desaparecido las pulsiones utópicas o distópicas, sino las certezas previas. Sigue habiendo búsqueda de utopías que señalen estados deseables y (más aún) distopías que muestran estados necesarios de transformar, solo que los textos trasuntan todo tipo de vacilaciones.

Por supuesto que esta no es una característica exclusiva de nuestras generaciones de posdictadura. En todo el mundo, es un rasgo que suele asociarse con las manifestaciones de la cultura posmoderna. Pero ocurre que en la Argentina esa cultura adquiere visibilidad durante la posdictadura. La posdictadura es, en buena parte, nuestro modo de experimentarla.

Al igual que el anterior, este rasgo se observará mucho en las obras que comentemos en los puntos siguientes. Me limitaré ahora a dar un par de ejemplos. El primero es simplemente un nombre: Veronese. Casi sinónimo de perplejidad, cabría incluir en este punto prácticamente todas sus obras⁵. Baste con dos de sus "Automandamientos", oraculares para muchos dramaturgos de las generaciones de posdictadura: "No resolver. Nada de guiños o moralejas. / "Sí *Disolver*. Incluso disolver las formas puras una vez halladas" (Veronese, 2000: 315).

El segundo ejemplo. En *Hermanitos* (2004) de Sacha Barrera Oro, hijo de padre desaparecido en 1976, cuatro hermanos ciegos juegan a imaginar un pasado desconocido mientras se pelean en broma con trompadas de varoncitos. El objeto en disputa es fundamentalmente darle forma a una memoria que no acierta a ser compartida. Hermanados por la amnesia, divididos por la

⁵ Sobre Veronese, pueden verse los trabajos de Daniel Israel y Evangelina Vera Moreno en García Barrientos (2015: 101-145).

imagen que cada uno se hace de un pasado ciego, los personajes rivalizan sobre quién posee la verdadera forma de Mamá y la verdadera forma de Papá. En medio de este desarrollo, emergen posibles objetos de deseo, todos inestables y difusos, como se aprecia en el siguiente monólogo del Hermano 2:

¿Será por eso que a mí me cuesta tanto estar seguro? Yo estoy seguro, pero no tengo a quién amar. ¿Será por eso que no tengo para quién escapar? Mire donde mire, siempre estoy ahí, tratando de estar seguro ante mí mismo. (Pausa.) ¡Qué estupidez!, ¿no? Papá decía que había tres clases de seguridades. La primera es la seguridad que armamos todos los días en nuestros cerebros apenas nos levantamos de la cama. Esta seguridad la construimos tratando de convencernos de que la racionalidad del mundo es idéntica a la nuestra... Después Papá decía que venía la seguridad sexual. Él decía que ésta estaba íntimamente ligada a la comida... Aunque eso nunca lo entendí muy bien. Por último se quedaba en silencio y se zambullía al regazo de Mamá y se perdía entre sus senos transformándose en un bebé de pecho. Después de un rato me llamaba con la mano y me decía al oído que ese era el único lugar donde un hombre se podía sentir totalmente seguro de que otro hombre no fuera a matarlo. Al menos por ese día (Barrera Oro, 2015: 58).

La modalización por la incertidumbre es una actitud del sujeto hacia lo enunciado, una especie de manto de duda que puede cubrir cualquier material temático. Pero ocurre que en muchas obras de estas generaciones la incerteza se vuelve tema en sí misma. Eso se observa en ese pasaje de *Hermanitos*, donde el objeto de la pulsión utópica es la seguridad, entendida en el doble sentido de certidumbre y espacio de protección para el cuerpo. Es muy significativo que la certeza misma sea el lugar deseado y es muy significativo que las vacilaciones se proyecten justamente sobre ella. El texto nos muestra el devaneo del sujeto: cada vez que parece llegar a una respuesta, surge una nueva pregunta, un límite, una posible objeción (“pero”, “aunque”, “al menos”). Como en otras producciones de las generaciones de posdictadura, podemos comparar la pulsión de este sujeto con una flecha insegura, ondulada, zigzagueante.

3. La posición de estas generaciones en la historia ha solido construirse públicamente como el lugar de los hijos de quienes protagonizaron un pasado decisivo. Eso es lo típico en los diferentes discursos sociales. En el estereotipo, esas memorias se presentan como una memoria de hijos e hijas⁶ y eso se manifiesta en un amplio espectro de tópicos. El más conocido es seguramente el problema de las identidades falseadas por los apropiadores, pero están también (entre otros temas) el conflictivo traspaso generacional de la experiencia, el descuido de la función paterna por parte de militantes entregados a la revolución, la mirada infantil frente a retazos de pasado difíciles de integrar, como ocurre en *Hermanitos* y, por poner solo un par de ejemplos, también en *Pri: una tragedia urbana*, estrenada en 2001.

Los personajes de esa obra de Cecilia Propato son un hombre viejo que lleva un silbato (de allí viene el sonido que da nombre a la pieza), un coro de voces femeninas en *off* y lo que el texto llama “Figura joven”. La modalidad comunicativa es fundamentalmente el monólogo. Hay escenificación de relatos sobre hechos pasados, pero los monólogos interactúan entre sí: remiten a la misma historia y a veces se interpelan. El objeto del joven es entender acontecimientos criminales apenas entrevistos. El objeto del viejo, según vamos entendiendo, se refiere a los mismos hechos y consiste en sobrellevar su sentimiento de culpabilidad; desea incluso volver atrás en el tiempo para enmendar sus acciones. El desarrollo de la obra nos

⁶ La crítica ha trasladado a estos casos el concepto de “posmemoria” propuesto por Marianne Hirsch para estudiar la transmisión intergeneracional del recuerdo en los hijos de sobrevivientes del Holocausto, caracterizada por elaborarse a partir del relato de los padres. Al respecto, hay una importante advertencia de Sarlo (2005: 142-145). No debería entenderse que la posmemoria es el tipo de construcción memorialística que corresponde por naturaleza a cualquier sujeto que se interroga sobre un pasado no vivido. Los jóvenes militantes de 1960-1970 también construyeron el relato de un tiempo del que no tenían experiencia y, sin embargo, no se presentaba como una memoria de hijos. Sarlo relativiza además que el estar hecha de discursos ajenos sea un criterio suficientemente diferenciador: como vimos en la primera clase de este curso leyendo a Halbwachs (Dema y Abraham, 2016), en la memoria de todo individuo intervienen en algún momento los discursos de otros.

depara una sorpresa sobre la “Figura joven”. Hay indicios desde el principio, pero lo más probable es que el lector-espectador se convenza poco a poco de que se trata en realidad de un perro que ha visto fragmentos difíciles de integrar con sus ojos caninos y mira el mundo desde una altura comparable a la de un infante: habla de las personas en términos de piernas y zapatos. Aparte del reconocimiento de los actos criminales del viejo (apenas sugeridos), la dimensión trágica de la obra se encuentra en esa mirada hacia arriba, pequeña frente a la estatura del mundo percibido, que es un mundo pasado. Aunque el protagonista sea un perro, el proceso que estimula la obra en el público es ambiguo: es un perro, pero está representado por un joven y el relato tiende a inducirnos por momentos la idea de que está contando escenas presenciadas en edad infantil. Mientras tanto, lo escuchamos decir varias cosas que podemos vincular con la memoria de las generaciones de posdictadura, que es prototípicamente una memoria sobre otros, pero en la que eso mismo (responder al estereotipo “hijo de”) empieza a mostrarse a veces como un problema: “Yo no tengo qué decir acerca de mí, las vidas ajenas se apoderaron de mi persona” (Propato, 2002: 52).

Algunas de las “manchas temáticas” que Drucaroff encuentra en la nueva narrativa exhiben justamente esas tensiones sociales y giran alrededor de lo que llama “imaginario filicida”: “La innovación es la aparición de un imaginario generacional narrativo en el que los padres desean, cuando no producen activamente o se sugiere que han producido, *la no existencia* de sus hijos, su ausencia radical, su no subjetividad, su muerte” (2011: 336). En las páginas de la nueva narrativa, hay muchas escenas en que los padres fuerzan a sus hijos a la invisibilidad o directamente los asesinan; también hay escenas en que los hijos matan en defensa propia o se sienten acorralados hasta el suicidio. Drucaroff arriesga dos explicaciones para este imaginario. Me interesa particularmente una de ellas porque se observa más en el corpus. El pasado fue adquiriendo esa estatura que muestra la obra de Propato (y contra la cual actúan los gestos desolemnizadores que vimos en otras obras). La idealización de las generaciones militantes fue imponiendo el mandato de imitación y a la

vez su imposibilidad: “el *verdadero* modo de cumplir a fondo el mandato es morir” (Drucahoff, 2011: 336).

En la nueva dramaturgia este imaginario se encuentra tempranamente. Está, por ejemplo, en una obra de Marcelo Bertuccio estrenada en 1998 y todavía muy recordada: *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*. Está con claridad pasmosa en el texto que publicó Alejandro Robino en los fascículos del Caraja-ji (*Crónicas de sangre*) y también en una obra tan señera para las generaciones de posdictadura como *Postales argentinas* (1988), que representa (en clave poco solemne) los últimos momentos de la vida de Héctor Girardi en una Buenos Aires en ruinas, hacia el año 2043. A pesar de que no hay demasiadas referencias directas al pasado político argentino, la crítica (Fukelman y Dubatti, 2011, por ejemplo) ha tendido a reponer ese contexto para leer el espectáculo como metáfora de la trágica imposibilidad de construir una nueva experiencia histórica luego de la derrota de los años setenta. En lugar de desarrollarse en el ámbito de la política, esa nostalgia de novedad está transpuesta a la actividad literaria: el conflicto de Girardi es lidiar con el mandato de ser escritor como su padre muerto. Lo frustra el descubrimiento del plagio en el discurso de su madre, que se vuelve un acoso a partir de entonces. Girardi la mata varias veces y no logra más que ver resurgir el fantasma una y otra vez; incluso después de la supuesta muerte definitiva se reencarna en su novia Pamela Watson. Al final, el hijo-protagonista parece cumplir su destino tirándose (casi feliz) al Riachuelo. En el centro de este destino de imitador del padre escritor, laten las palabras que le escuchamos decir casi al principio: “¡Soy hijo de una pluma muerta!” (Bartís, 2003: 47).

Un último ejemplo, en este caso para nada metafórico. En 2009 Lola Arias estrenó *Mi vida después* en el ciclo Biodramas, coordinado por Vivi Tellas bajo la consigna de hacer teatro con materiales biográficos de personas vivas. Decidió trabajar con hijos de la generación del setenta y eligió un grupo de actores porque necesitaba que, aparte de dar testimonio de sus propias vidas, de sus propios padres, supieran dramatizar escenas. Carla Crespo, la hija de un militante del ERP muerto en Monte Chingolo, dice en

la obra las siguientes palabras: “Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo” (Arias, 2016: 63).

4. Las ideas y valoraciones sobre la memoria suelen diferir respecto del imaginario de la generaciones de militancia y respecto de la doxa que identifica la memoria con el bien y la estricta verdad, en el extremo opuesto del perverso olvido. La situación es bastante parecida a la que han visto Sarlo (2005: 125-157) y Gamarro (2015: 490-496) en relatos y películas. En el teatro de las generaciones de posdictadura la memoria se presenta muchas veces como una aventura minada de vacíos y lagunas, un proceso que reclama, como hemos visto en *Hermanitos* de Barrera Oro, el trabajo de la imaginación: “la pobreza de la experiencia⁷ puede ser suplida por la riqueza de la imaginación” (Gamarro, 2015: 490). Más que contraposición entre memoria y olvido, lo que se evidencia en las obras es choque entre diferentes relatos heredados. La memoria se vivencia entonces como un meterse (o verse metido) entre huecos de información y versiones divergentes. En una obra de Ignacio Apolo (*Trío para madre, hija y piano de cola*), una joven de veinticinco años sintetiza con varias frases contundentes este tipo de vivencias: “Tengo un blanco en la memoria” (Apolo, 2014: 38); “[...] Las palabras son como un cuento mínimo que se

⁷ A veces la construcción se presenta como la memoria del descendiente que, a falta de una vivencia directa, se hace con retazos de recuerdos ajenos. Pero también pueden intervenir recuerdos que no se sabe si son heredados o provienen de la propia experiencia infantil (Gamarro, 2015: 496). Mariana Eva Pérez (2013), autora de *Diario de una princesa montonera*, objeta el uso generalizado del concepto de “posmemoria”: quienes pertenecen a la llamada “generación de hijos” no siempre son sujetos ausentes de la historia que reconstruyen; pueden haber sido víctimas de primera mano en una edad de la cual tienen recuerdos vagos o en la que no habían desarrollado todavía el lenguaje. Pérez argumenta analizando *Mi vida después* y su observación obedece al mismo estímulo que el reclamo que hace Albertina Carri con su película *Los rubios*: poner el foco en la vida de una hija de desaparecidos más que en el desaparecido mismo. Son modos de transgredir esa posición en la memoria social que desnudaba tan bien Propato cuando hacía decir a su personaje: “Yo no tengo qué decir acerca de mí, las vidas ajenas se apoderaron de mi persona”.

transmite a través del tiempo. Varían un poco, pero nadie se hace responsable” (41); “Estoy experimentando una regresión. Regreso a un cuento de mentira que nunca me contaron” (43). En muchos casos se advierte esa sensación tan bien captada en el título de una obra de Ariel Dávila (*Inverosímil*, de 2002) donde se dramatiza la historia de una hija en medio de la nube de misteriosas probetas e inseminaciones que envuelven el enigma de su origen.

Mi vida después es un caso particular porque esa convivencia entre memoria e imaginación está despojada de conflicto, se la asume con naturalidad. La obra hace convivir (aunque en general no confunde) relatos que se declaran testimoniales con materiales que promueven el pacto de ficción. Los actores cuentan lo que lograron descubrir y muestran documentos (fotos, objetos del pasado, expedientes judiciales), pero también imaginan un día verosímil en la vida de sus padres, dramatizan escenas posibles, *inventan al final el modo en que podrían morir ellos mismos*. Lo destacable y singular de esta obra es que esa alternancia de pactos se trabaja a-problemáticamente: hay lagunas, hay muchos huecos rellenos con imaginación, pero nadie se acompleja por ese motivo. Esa memoria no es completamente verdadera, pero no se estanca en dar vueltas sobre ese asunto. La obra no es enteramente testimonial, pero logra producir ese pacto por momentos: entre otras cosas, con un sutil trabajo de deslinde de lo que se sabe, de lo que se supone y de lo que se imagina. No sé si su efecto performativo fue exactamente el de un testimonio, pero al menos puede decirse que provocó uno. Lo cuenta Arias en el prólogo:

En el estreno, Vanina Falco leía los legajos del juicio contra su padre policía por la apropiación de su hermano y decía que quería declarar pero no la dejaban: según la ley, una hija no puede declarar contra su padre, a menos que ella misma sea la querellante. Dos años después, Vanina contaba en escena que el abogado había logrado que declarara, alegando que ella ya estaba dando su testimonio en una obra de teatro. Con ese argumento, Vanina pudo declarar, y en 2012 su padre fue condenado a dieciocho años de prisión. La obra había producido un efecto más allá de sí misma, sobre la ley (Arias, 2016: 9-10).

Algo parecido a eso que consiguió Arias fue antes un reclamo. En la producción temprana de Rafael Spregelburd (primera mitad de la década de 1990), puede leerse una crítica a los efectos paralizantes de la memoria cuando no funciona de manera tan activa como dice ser. Políticamente incorrectas, esas obras contienen una valoración positiva del olvido, que produce un efecto liberador cuando la memoria se vuelve ominosa, puramente repetitiva y poco orientada a producir cambios en el presente. El planteo alcanza su mayor consistencia en *Cuadro de asfíxia*, escrita paralelamente a los encuentros del Caraja-ji y estrenada en 1996. El breve texto que precede la pieza anuncia la tesis: “La amnesia que obliga a pensar todo permanentemente, la amnesia activa que mantiene la carne y los sentidos bien despiertos. Y alertas. Aquí, en el país de la modorra” (Spregelburd, 2005: 106). La obra trabaja alegóricamente. No hay referencia directa a la historia política de nuestro país. Al igual que en *Postales argentinas*, la historia remite a la actividad literaria. Se alimenta del mundo de *Fahrenheit 451* y posee varios niveles de ficción, como un juego de cajas chinas: los actores reales representan actores ficticios y estos ensayan o ejecutan una obra sobre un grupo de resistentes afanado en conservar por medio de la memorización los libros que están siendo quemados. Como he explicado con mayor detalle en otro trabajo (Abraham, 2016), a través de un dispositivo que provoca la idea de un ritual susceptible de repetirse y en el que los memorizadores de libros no consiguen asignar sentido a los textos anquilosados en sus cabezas, la obra es una lúcida crítica a una memoria fosilizada que se opone al pensamiento, a la imaginación, a la acción vital y al surgimiento de la novedad.

5. El diseño de muchas obras sugiere una experiencia enrarecida del tiempo histórico, que no se parece demasiado a una flecha que venga de algún lugar preciso (el pasado, atrás) y que pueda ser orientada por los personajes hacia el lugar esperado (el futuro, adelante). Mezclo deliberadamente las coordenadas espaciales y temporales porque eso mismo ocurre en algunas obras del corpus: la experiencia histórica puede presentarse como movimiento, que pone en juego la relación entre tiempo y

espacio. Drucaroff encuentra lo mismo en la nueva narrativa. Además del cronotopo de la “errancia de jóvenes fantasmas” (2011: 322-326), señala una serie de “manchas temáticas” que, específicamente vinculadas con lo temporal, remiten a contenidos muy similares. Enuncio simplemente los títulos porque son muy significativos y transparentes: “puente fantasmagórico hacia el sinsentido del presente”, “el enigma del origen genera fantasmas”, “el vacío de la historia y el disparate”, “el pasado como mito incomprensible” (389-408).

El desarrollo del teatro contemporáneo proveía un modelo consagrado que, entre sus muchas variantes, ofrecía formas para expresar modos parecidos de experimentar la historia. Tal vez por eso, entre otras razones, durante la gestación de la nueva dramaturgia, los autores de la primera generación se apropiaron bastante de los procedimientos absurdistas. Muy rápidamente, cada uno empezó a hacer su propio camino abandonando o transformando esos estímulos iniciales. Sumado a la llegada de las generaciones siguientes, eso dio lugar a un amplio abanico de figuras espacio-temporales para expresar esa sensación de heredar una historia en la que no resulta fácil, como hemos visto, sentirse sujeto capaz de impulsar el devenir. Voy a apuntar un solo ejemplo, de un dramaturgo de la segunda generación. No se refiere exclusivamente a nuestras experiencias de posdictadura, pero tiene la capacidad de producir uno de sus sentidos posibles en relación con nuestro pasado y sus efectos en el presente.

El cronotopo de la errancia domina un grupito de obras escritas por Matías Feldman entre 2005 y 2008. *Entra mucha luz por la ventana, debería comprarme unas cortinas* es un monólogo. Después de pronunciar un largo epígrafe de Georges Perec sobre la sensación de diáspora ligada al hecho de ser judío, el personaje dice lo siguiente: “¿Qué pasa si estamos en medio del océano, en una balsa precaria, y a la deriva; nacimos en esa balsa y nuestros padres que ya murieron nos contaron, alguna vez, que los padres de sus padres creyeron ver tierra firme?” (Feldman, 2010: 99). Ante esa experiencia de encontrarse sometido a un movimiento sin fin y con un lejano mito como origen, el

personaje se pregunta: “¿Cómo fue que llegué hasta acá? ¿Qué fue lo que pasó que llegué a esta situación?” (99). Lo mismo se plantean los tres protagonistas de *Patchwork* (2005) en el galpón lleno de hules y objetos extraños que hace las veces de escenario. Los personajes están ahí porque se encuentran empujados por una ley arbitraria y desconocida. Emma la describe como “un círculo vicioso. *Una sinfín*” y, hablándole a alguien que no vemos pero suponemos donde está el público, cuenta lo que le pasa todos los días:

Bueno... Yo estoy cansada. Me siento un poco perdida. Últimamente salgo de trabajar, camino, me empiezo a perder, me siento cansada y no sé muy bien dónde estoy y, de pronto, estoy acá. Siempre termino en este lugar. Y no me doy cuenta. Es muy raro. Hace unos cuantos días que pasa lo mismo. Y trato de recordarlo, de concentrarme, pero no hay caso. Después del trabajo me voy para casa, voy por ... ¡No! Por San Luis voy... doblo en Jean Jaurès y cuando doblo miro hacia atrás y ya no es Jean Jaurès, es otro lugar, todo se torna borroso y después de unos segundos estoy acá, en este depósito, sin saber muy bien cómo. Y a la mañana ya me desperté de nuevo en mi casa. Rarísimo (Feldman, 2010: 92-93).

Como nota Spregelburd en el prólogo, los personajes de esta obra “van un poco más allá: abrumados por la complejidad de las reglas en las que están sumidos, claman por un acto de justicia reparadora, exigen con delicadeza que su caso sea considerado en algún lado” (en Feldman, 2010: 14). Tal vez eso pueda sorprender al lector-espectador y producirle una suerte de extrañamiento o de despertar. Lo que asombra de estos personajes es que están metidos en “una sinfín” circular que experimentan como puro movimiento sin causa y, sin embargo, reclaman como si hubiera responsables: tratan ese movimiento como si fuera historia con sujeto.

El corpus con el que trabajamos es reducido. Habría que integrar en él muchos otros dramaturgos y otras dramaturgas. Eso enriquecería el planteo y agregaría matices importantes. Pero lo observado permite enunciar las siguientes hipótesis: en el campo teatral, hubo una temprana aparición de la conciencia generacional, que

empezó a manifestarse rápidamente a través de una serie de rasgos que la crítica ha encontrado también en la nueva narrativa. En general, la impronta de estas nuevas subjetividades aparece primero en construcciones metafóricas. Quizás un modo de ir quebrando los “tabúes” que dificultaban asumir una posición generacional que se sentía incómoda con la doxa. Cuando las circunstancias socio-políticas lo favorecieron, el movimiento se generalizó y comenzó a apelar a procedimientos menos oblicuos. Hay, sin embargo, continuidades en todo el proceso que se pierden de vista si se dejan de lado metáforas y alegorías en las que pueden leerse contenidos distintos a los de las generaciones precedentes. Durante su desarrollo, la nueva dramaturgia ha exhibido múltiples aspectos vinculados con su conflictiva herencia histórica. Quisiera terminar con una escenita que apunta a uno de los costados de esa herencia, una sola entre las miles de situaciones de *Bizarra* (2003), obra memorable de Spregelburd. Mientras nos reímos nos empuja a hacernos preguntas sobre el pasado, el presente y el futuro.

Corre el año 2001. Huguito Capriota, el militante nacido fuera de tiempo, se ha enamorado de Trisha Hinge, la artista conceptual. Ella está harta de producir para el mercado y se va volcando a la política-estética. Huguito está ahogado por las deudas de su madre, compradora compulsiva de productos Avon. Trisha quema el poco dinero que tiene para pagar y le dice lo siguiente:

[...] Su valor no es lo que valen en tanto productos, en tanto crema hidratante, no importa la hora-trabajo que llevan encima. Su valor radica en cuánto está dispuesto a pagar por ellos el burgués. Pues en este caso: nada. Sos libre, Huguito. Chau Avon, chau mamá. Ahora los pensamientos fluyen. Ahora tenemos una huelga por delante, un acto de amor. Ahora es nuestro momento. [...] *(Por el encendedor.)* Y sacame esto de encima porque ahora que empecé a quemar cosas no sé si paro. Vamos a buscar llantas viejas, tengo una idea peligrosa, y bella (Spregelburd, 2008: 321).

Bibliografía

Obras

Apolo, Ignacio (2014). *Rosa mística y otras obras teatrales*. Buenos Aires: Colihue.

Arias, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books (ebook).

Barrera Oro, Sacha (2015). *Hermanitos*. Edición bilingüe. Prólogo de Luis Emilio Abraham. Mendoza: Del Árbol.

Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Bertuccio, Marcelo (1999). "Señora, esposa, niña y joven desde lejos". AAVV. *Teatro de la desintegración*. Prólogo de Martín Rodríguez. Buenos Aires: Eudeba. 97-113.

Binetti, Andrés (2015). *Proyecto Posadas*. Texto inédito facilitado por el autor.

Daulte, Javier (2004). *Teatro I*. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

Feldman, Matías (2010). *Dramaturgia entrelíneas*. Prólogo de Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Colihue.

Pensotti, Mariano (2012). *El pasado es un animal grotesco y otras piezas teatrales*. Buenos Aires: Colihue.

Propato, Cecilia (2001). "Pri. Una tragedia urbana". Alejandro Tantanian y Cecilia Propato. *Comedia. Pri*. Buenos Aires: Teatro Vivo. 47-71.

Robino, Alejandro (1996). "Crónicas de sangre". AAVV. *Caraja-ji*. Buenos Aires: Libros del Rojas, fascículo verde.

Spregelburd, Rafael (2005). *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires: Losada.

_____ (2008). *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía.

Tantanian, Alejandro (2005). *Follyk. Teatro 1*. Buenos Aires: Colihue.

Veronese, Daniel (2000). *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Estudios

Abraham, Luis Emilio (2016). "Figuras de inhumanidad: memoria y posdictadura en el teatro de Rafael Spregelburd". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 25, n. 31. 3-18. Disponible en:

<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1767/1664>

De la Puente, Maximiliano (2015). "Dramaturgia argentina y pasado reciente". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, año XVI, vol. 24. 87-92. Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=10987&id_libro=535

Dema, Pablo (2014). *La construcción de la identidad de los hijos de militantes de la década de 1970 en la narrativa argentina de principio del siglo XXI. Tensiones intergeneracionales y memorias de la dictadura*. Tesis de Maestría. Rosario: Universidad Nacional de Rosario (inédita).

Dema, Pablo y Luis Emilio Abraham (2016): "La memoria como fenómeno social: los pasados traumáticos". *Boletín GEC*, n. 16. 11-35. Disponible en:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1052/641>

Dubatti, Jorge (2011). "El teatro argentino en la Posdictadura (1983-2010). *Época de oro, destotalización y subjetividad*". *Stichomythia*, n. 11-12. 71-80. Disponible en:

http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf

Dosio, Celia (2008). *El Caraja-jí (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Fukelman, María y Jorge Dubatti (2011). "Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país". *Stichomythia*, n. 11-12. 89-97. Disponible en:

http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf

Gamerro, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

García Barrientos, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.

_____ (dir.) (2015). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*.

Madrid: Antígona.

Horowicz, Alejandro (2012). *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*. Buenos Aires: Edhasa.

Mannheim, Karl (1993) [1928]. "El problema de las generaciones". *Reis*, n. 62. 193-242.

Mauro, Karina y Yanina Leonardi (2011). "Representaciones de la militancia en el teatro argentino actual: de la universalización a la particularización de lo político". *XIII Jornadas Interescuelas*. San Fernando del Valle de Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca. Disponible en: www.academia.edu/4490677

Pellettier, Osvaldo (dir.) (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna. vol. V.

Pérez, Mariana Eva (2013). "Their lives after: Theatre as testimony and the so called 'second generation' in post-dictatorship Argentina". *Journal of Romance Studies*, vol. 13, n. 3, invierno. 6-16. Disponible en: <https://doi.org/10.3828/jrs.13.3.6>

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Trastoy, Beatriz (1991). "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80". *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n. 2. 93-100.

_____ (2010). "Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires". *Telonde fondo*, n. 11. 1-26. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/275/%20un-siglo-mas-de-teatro-politico-en-buenos-aires.html>

Verzero, Lorena (2011). "Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño". *Taller de Letras*, n. 49. 205-217. Disponible en: http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_loshijos_lorena_verzero.pdf