

# Los actos de memoria como expresiones de teatralidad\*

## Acts of Memory as Expressions of Theatricality

Yael Zaliasnik Schilkrut

Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), Universidad de Santiago, Santiago, Chile

yzaliasnik@gmail.com

### Resumen

La teatralidad, cuyo estudio ha sido impulsado por Juan Villegas y otros teóricos, con el supuesto de que el teatro es fundamentalmente una práctica cultural y social, puede ser un punto de vista valioso para acercarnos a algunos acontecimientos de nuestra cultura e intentar develar estrategias de sus organizadores para lograr una eficacia performativa en sus respectivas sociedades. Para ello, aquí se profundiza en la aproximación metodológica de/a distintos actos de memoria, en Chile y Uruguay, como expresiones de teatralidad. Mediante las relaciones que crean y los lazos sociales que religan y promueven, son actos que construyen comunidad. Se dan ejemplos de expresiones para compartir ciertas conclusiones, menos rotundas que este vocablo. En ellas, la eficacia performativa —que puede resumirse a través de algunos verbos, como participar, relacionar, mirar, gritar, valorar, transmitir, simbolizar, humanizar, festejar— es posible, en gran medida, gracias a una serie de características que memorias y expresiones de teatralidad comparten.

#### Palabras clave:

Teatralidad - memoria - eficacia performativa.

### Abstract

The study of theatricality, promoted by Juan Villegas and other theorists, under the assumption that theatre is fundamentally a cultural and social practice, can be a valuable point of view to approach some events in our culture and try to reveal strategies of their organizers in order to achieve performative effectiveness in their respective societies. For this, different memory acts in Chile and Uruguay are approached here as expressions of theatricality. These acts also create and re-link social ties, and construct community. Different examples of these expressions are presented here, to share certain conclusions, less emphatic than this word. In them, the performative efficacy —which can be summarized, in part, through some verbs, such as: participate, relate, look, shout, appreciate, transmit, symbolize, humanize, celebrate— is possible, to a great extent, thanks to a series of characteristics that memories and theatricality expressions share.

#### Keywords:

Theatricality - memory - performative efficacy.

\* Este trabajo forma parte de la investigación *Teatralidad de y en distintos espacios de poder en Chile hoy* (CONICYT FONDECYT/ INICIACIÓN FOLIO N° 11170851), periodo 2017-2019.

## Introducción

Quiero comenzar con una historia, porque qué son las ponencias, las mesas, los coloquios, sino historias, amagos de historias, de cuentos, de narraciones, un intrincado entramado narrativo, que, como muchas cosas, tendemos a querer calificar, dividir, organizar, definir y, no obstante, frecuentemente escapa a nuestras divisiones, para seguir su propio rumbo. Como lo hacen las narraciones.

Luego de muchos años de ausencia, regresa de visita a la pequeña ciudad turca de Kars, un poeta y periodista que ha vivido como exiliado político en Europa occidental. Se encuentra con una ola de suicidios de muchachas musulmanas a quienes se les ha prohibido llevar las cabezas cubiertas al colegio. Su visita coincide también con la de una conocida compañía teatral que prepara una función que se presenta en el Teatro Nacional y es televisada en toda la ciudad. Lo que en un principio parece representar una revolución, con disparos, muertos, aplausos, pronto es percibida como real, con balas, armas y muertos reales. “El golpe teatral” se le llamará después a este acontecimiento. Cito:

El funcionario jubilado de la primera fila se levantó y les aplaudió. Se le unieron algunos más de las filas delanteras. También llegaron algunos aplausos de atrás, bien por miedo o bien por la costumbre de unirse a cualquier ovación. El resto de la sala estaba silencioso como el hielo. Era como si todos se estuvieran recuperando de una borrachera; algunos, a pesar de estar viendo los cuerpos agonizantes, comenzaron a sonreír de una manera apenas perceptible con la tranquilidad de corazón que les daba el haber decidido que todo era parte del universo que se representaba en el escenario, otros estaban empezando a sacar la cabeza de los rincones a los que se habían arrojado cuando la voz de Sunnay les sobresaltó:

**—Esto no es una obra de teatro, es el comienzo de una revolución — dijo con tono de reproche—. Haremos cualquier cosa por nuestra patria... (Pamuk 190, el énfasis es mío).**

El argumento y fragmento pertenecen al libro *Nieve*, del escritor turco Orhan Pamuk, Premio Nobel de Literatura 2006. Y la foto (imagen 1), a la obra *Boris Godunov*, en que la Fura dels Baus recrea, en 2008, lo ocurrido seis años antes mientras se presentaba el musical *Nord-Ost* en el Centro Teatral de calle Dubrovka en el sudeste de Moscú, donde irrumpieron terroristas chechenos.

Como en muchas historias, como en la frecuentemente tan bien reputada vida real, la ficción y lo real se entrecruzan. Ejemplos hay muchos. Una representación puede intentar crear o recrear una historia, pero, además, pese al extendido prejuicio antiteatral (que enfatiza su aspecto artificial), hace algo en el presente, construye algo que es real. Como dijo el dramaturgo inglés Harold Pinter, al recibir el Premio Nobel de Literatura el año anterior a Pamuk: “no hay grandes diferencias entre realidad y ficción, ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente cierta o falsa; puede ser al mismo tiempo verdad y mentira”.

Estas disquisiciones sobre los límites lábiles, porosos, escurridizos, móviles, entre verdad y mentira, ficción y realidad, nos acercan a las distintas concepciones del arte, de lo artístico, de lo estético, de su función, de su relación con la realidad, con la política y con su característica de liminaridad, lo que nos conduce también al concepto de teatralidad, noción que tiñe lo real,



Escena de la obra *Boris Godunov*, de la presentación del grupo La Fura dels Baus, en el Teatro Nacional de Barcelona.  
Fuente: <https://www.20minutos.es/noticia/407268/0/fura/baus/boris/godunov>.

lo político, además de lo artístico y lo ético, porque estos no son campos aislados entre sí. (Y dentro de estas, por supuesto, las “teatralidades sociales” propuestas por Juan Villegas y aplicadas, entre otros, por Alicia del Campo).

La teatralidad, según explica Villegas, en *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (18), puede ser abordada tanto como práctica social (modo de comportamiento en el cual los seres sociales consciente o inconscientemente actúan como si estuviesen en el teatro) o bien como construcción social (constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo, así como la forma de autorepresentarse en el escenario social).

La teatralidad es un concepto que busca llamar la atención sobre la escenificación de los imaginarios sociales. En *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Villegas define el imaginario social como “una construcción simbólica, de relaciones sociales, sistema de valores, mundos posibles, principios e imágenes que un grupo tiene de la comunidad social” (44). Entre las posibles características de la teatralidad destaca la performatividad, la que apunta, como señala Homi Bhabha, a su politicidad, es decir, a su carácter constructor, a la vez que a su repercusión en la realidad. Por lo mismo, la teatralidad tiene que ver tanto con los elementos artísticos/estéticos (afectados por la realidad) como con la politicidad (influenciada por la estética). Por otra parte, esta es una característica que, como explican distintos teóricos (Diéguez 2014, Féral 2004, Villegas 2014), no está en los objetos en sí, sino en la mirada que nosotros posamos sobre ellos. Esta mirada se relaciona directamente con la reflexión, con la decisión consciente del espectador de convertirse en tal, posibilitando la recepción de esta a través de lo que denominamos sus distintos elementos de teatralidad.

La teatralidad lleva consigo el germen de lo liminar, pues, en este ejercicio, provoca cierta desfamiliarización al suspender las estructuras representacionales habituales de una sociedad, develando sus políticas: lo que muestra y visibiliza, pero también lo que oculta. Algo similar

ocurre con la memoria, donde Michael Pollak se refiere a la “memoria encuadrada”, siguiendo a Henry Rousso<sup>1</sup>, pues ambas implican un proceso de “enmarcamiento”; colocar ciertos elementos entre paréntesis. Esto hace que vivenciamos una sensación de extrañamiento, que se produzca un quiebre que nos conduce a un área liminar, en los bordes, donde se cruza, como decíamos, lo estético y lo político<sup>2</sup>, extrañamiento que nos hace o puede hacer más atentos y conscientes, más críticos y reflexivos.

Por lo mismo, es un concepto que puede ser muy útil a los investigadores que, desde distintas disciplinas (y, sobre todo, desde la interdisciplina o la indisciplina, para muchos), quieran develar guiones, estrategias, personajes de diversos actos humanos que escenifican, por ejemplo, diferentes formas de relacionarse entre individuos de algunos grupos, entre ellos y con otros, así como con ciertos temas (asumiendo todo el tiempo la división espuria entre ficción y realidad). En mi caso personal, esta noción que implica, por supuesto, un entramado de otros conceptos y herramientas teóricas, me ha sido fundamental para ello, aplicándolo a distintas temáticas. Entre estas, hoy quiero profundizar en aquella que quedó plasmada en el libro *Memoria inquieta* y que se refiere a actos de memoria (generalmente alejados de los oficiales, estatales, institucionales) que actualmente (o en los últimos años) escenifican (o han escenificado) las memorias de la dictadura en Chile y Uruguay. Esto implica revisar las estrategias performativas que, en ellos, buscan poner la(s) memoria(s) en movimiento, estrategias que, en lugar de intentar fijar el pasado, reconocen las vitales características de la memoria y la alientan y propulsan. Para ello, leo o miro de alguna manera estos actos como “expresiones de teatralidad”. Y defino como expresiones de teatralidad a distintas manifestaciones artísticas y/o ciudadanas que, consciente o inconscientemente, utilizan estrategias relacionadas con elementos teatrales para ser eficaces performativamente. Es decir, afectando la realidad.

Las expresiones de teatralidad que me he interesado en estudiar son así, a su vez, actos de memoria y también, de alguna manera, actos de ciudadanía (entendida esta como el ejercicio de los derechos y la capacidad de intervención y activo protagonismo en la res pública). Lo que tiene que ver con el poder o potencial, de alguna manera, de las teatralidades, lo que hemos llamado “eficacia performativa” (y los estadounidenses han denominado agenciamiento), la posibilidad, a través de distintas estrategias relacionadas con lo teatral, de afectar un escenario más amplio que aquel donde se representan. Espacios de encuentro, contaminaciones, mezclas. Esto, porque en dichas expresiones —en sí relacionales, igual que la memoria, igual que la ciudadanía— se da o puede dar una resignificación estético-política de algunas prácticas culturales de la memoria, en la medida en que el protagonismo ciudadano activa la construcción identitaria con un profundo sentido de empatía, solidaridad y lazos horizontales.

Para ello, analizo elementos referentes tanto a la estética como a la politicidad (entendida como performatividad). Buscando estos, me he centrado, por ejemplo, en Chile, en la ceremonia fúnebre muy póstuma de Víctor Jara realizada en 2009, escenificación del duelo errante en la obra de teatro *Afasia: los olvidados de la dictadura*, sobre menores víctimas de prisión política y tortura, que itineró por las poblaciones más allanadas del Gran Santiago durante la dictadura,

1 Maurice Halbwachs, en su texto *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), ya habla de los marcos sociales de la memoria.

2 Este último término lo utilizo con una acepción amplia, que va mucho más allá de lo enmarcado tradicionalmente como política y de aquello vinculado más bien al actuar y a las filiaciones partidarias.

buscando exmenores que se reconocieran como tales a través de esta experiencia, logrando rearticular la capacidad del lenguaje —y, con este, de la representación necesaria para que exista la memoria—, trastocada en la época evocada, como lo indica el mismo nombre de la obra de teatro; en la instalación/*performance* que realiza el colectivo artístico Nichoecológico, desde 2007, cada 11 de septiembre afuera del Estadio Nacional. En ella, las artistas convocantes realizan moldes con cinta adhesiva de una figura grande que, al igual que la definición de *performance*, varía cada vez. Alrededor colocan muchas figuras de zapatos, especialmente de niños, que realizan allí mismo en tiempo presente. Dentro de estos, los niños y sus padres, escenificando la confianza, la solidaridad y el trabajo colectivo, posan y encienden velas, construyendo y alumbrando este espacio con una bella y simbólica obra que se ha convertido en una especie de ritual de memoria, esperada cada año por muchos de sus participantes. Entre otros efectos, se logra una conversación sobre estos temas entre distintas generaciones, escenificando el ejercicio de la transmisión y la elaboración colectiva de la memoria.

En Uruguay, la Marcha del Silencio, impresionante acto silente, pero audible, visible y potente, que es también un ritual de memoria. Desde 1996, cada 20 de mayo en Montevideo (y otras ciudades uruguayas), día que se recuerda el asesinato en Buenos Aires del senador Zelmario Michelini, fundador del Frente Amplio en 1971; del diputado del Partido Nacional y presidente de la Cámara de diputados, Héctor Gutiérrez Ruiz, del extupamaro William Whitelaw Blanco y su mujer Rosario Barredo, en el marco del Plan Cóndor, pero también las memorias de los detenidos desaparecidos en Uruguay y, con ellos, del terrorismo de Estado durante la última dictadura. El proceso de *Memoria para armar* que comenzó con la reunión de un grupo de ex prisioneras políticas y fue evolucionando, pasando por talleres, encuentros, llamados, libros, presentaciones, obras de teatro, entre otros, escenificando el proceso de cómo la memoria comunicativa deviene en cultural y transcurre también de lo íntimo y subjetivo a lo público, la necesidad de compartirla y construirla de manera colectiva; la instalación de una guía telefónica donde el artista Luis Camnitzer incorpora los nombres de los que no están, pero están (en gran parte gracias a la porfía de tantos hombres y mujeres y sus “actos”) y algunos ejemplos de arte acción o *performance* (*Sembrar la memoria*, de Clemente Padín y *Mantener el aire respirable*, de Cecilia Vignolo).

En todas ellas, a través del análisis de sus elementos de teatralidad y el cruce con conceptos, entre otros, del campo de los estudios de memoria, pude comprobar que la eficacia performativa de las distintas expresiones escogidas —todas creativas, participativas, corpóreas— es posible porque teatralidades y memorias tienen muchos elementos en común que hacen que se potencien mutuamente. Entre otras, ambas son o pueden ser performativas, políticas, procesuales, creativas, encarnadas, comunicativas, culturales, heteropáticas, reflexivas, enmarcadas, narrativas, relacionales, liminales, irrepitibles, fragmentadas, subjetivas, plurívocas, dinámicas, conviviales. Y ambas también, en su existencia y desarrollo, pueden performar procesos para sanar no solo individual sino colectivamente, reactivando y reactualizando vínculos, lazos sociales, relaciones y, gracias a ello, reforzando también la identidad y escenificando el triunfo de la vida de la mano con la memoria. Todo, a través de una memoria que se va alejando de lo directamente testimonial para devenir en cultural. Memoria que, según explica Jan Assman en su artículo “Collective Memory and Cultural Identity”, tiene por característica la reflexividad, uno de los rasgos distintivos de las expresiones de teatralidad que son eficaces performativamente.

Los distintos elementos de teatralidad de las expresiones analizadas (guiones, paisajes sonoros, vestuarios, utilerías, escenarios, acción dramática, cinética, carnavalesidad, símbolos, entre otros) apuntan, a su vez, a una memoria emotiva que Marianne Hirsch denomina heterotópica, donde la empatía se da con muchas personas.

Experiencias como las analizadas son muy importantes para integrar estas memorias (emotivas y culturales, o en vías de serlo), para sensibilizarnos frente a ellas, para motivarnos y darnos el espacio para compartirlas, debatirlas, elaborarlas. Para esto es importante reparar no solo en su espectacularidad, sino vincular todo el tiempo a esta con el contenido (Juan Villegas habla de la dimensión dramática e ideológica), con los valores que también se escenifican en dichos encuentros de presencia, como define Dubatti el *convivio*, lo propio de lo teatral. Para ello, recurren a distintos elementos de teatralidad (siempre prepondera alguno).

Los elementos predominantes también pueden aunarse en verbos (que nos recuerdan esta característica fundamental de memorias, teatralidades y ciudadanía: su posible carácter performativo) que se repite en las distintas expresiones. Por eso también el primer verbo que quiero presentar para reunir las conclusiones —mucho menos rotundas que dicha palabra— es *actuar*. Este tiene una doble acepción. Por un lado, *actuar* es representar algo (mímesis) —recordemos que actor en griego se dice “hipócrita”, es decir, “aquel que representa un personaje”— y, por otro, es hacer algo (intervenir en un escenario más macro que aquel en que se desarrolla la representación particular). Es decir, estas expresiones tienen en común que representan y también presentan. Sus participantes son, asimismo, actores en dos aspectos: son actores teatrales, bailarines, intérpretes, etcétera, desempeñando un determinado papel, pero también son actores sociales, poniendo en escena muchas veces el ejercicio de la memoria, el ejercicio de la ciudadanía.

## Memoriar

Este es otro verbo que cruza todo el trabajo, que releva la característica activa de la memoria que implica, en su mismo ejercicio, la creación de elementos nuevos, que no existían antes, así como la reflexividad, a diferencia de memorizar que solo se refiere a la repetición de lo mismo sin contemplar esta performatividad e incluso probablemente escamoteando el pensamiento, como sugiere Borges en su cuento “Funes, el memorioso”.

## Tocar

Este vocablo tiene también múltiples acepciones: tocar como palpar, como sinécdoque de todos los sentidos y de hacer aflorar sentimientos, emocionar (además de, por ejemplo, tocar instrumentos), —tocar y ser tocado—, lo que se relaciona con otros verbos, como vincular. Esto tiene que ver con una memoria heteropática, que dice relación con una postura ética de identificación con un “otro” que ha sufrido la experiencia del horror. Así estas expresiones buscan provocar o gatillar empatía con muchas personas, tanto de manera diacrónica —con quienes formaron parte de generaciones anteriores— como sincrónica, con sus contemporáneos, ampliando la

conciencia y percepción de los participantes (lo opuesto al “percepticidio”, término que acuñara el psiquiatra argentino Juan Carlos Kusnetzoff para referirse al ataque militar sobre los órganos perceptivos de la población).

### ¿Institucionalizar?

Aunque estas expresiones son eficaces en movilizar de alguna manera sentimientos y el ejercicio de memoriar, provocan, a la vez, una especie de desaliento en algunos aspectos, porque para tener un mayor alcance, llegar a más escenarios y a más personas, lograr una mejor difusión, requieren, entre otros, de financiamiento, el que, a su vez, si proviene de alguna institución (o si es oficial), conlleva compromisos que las pueden afectar también de manera negativa. Se da la paradoja entre hacerlas más universales, con mayor alcance, y las problemáticas vinculadas con ser asociadas a determinados sectores, partidos, gobierno, lo que les resta libertad. Por otra parte, repetir todos los años la misma expresión, conlleva también un riesgo de institucionalización (o familiarización), lo que algunas de estas manifestaciones intentan eludir, incorporando cambios en cada versión.

Sin embargo, el poco alcance de las expresiones de teatralidad no es solo por falta de recursos materiales, también quizás por algo más profundo y complicado y es que pareciera que siempre es la misma gente la que empatiza y se interesa por estos temas. Hay muchos que no quieren oír, mirar, conversar (comparable, por ejemplo, a lo que algunos sobrevivientes percibieron cuando salieron en libertad de campos de prisión y exterminio y sentían que los demás no querían oír lo que ellos tan bien sabían). Pero, además, porque existe la creencia de que es un problema solo de algunas personas que, por lo mismo, los identifica y toca solo a ellos. Esto hace que incluso muchas veces los propios personeros, por ejemplo, de sitios de memorias y de instituciones vinculadas con los derechos humanos sean bastantes desconfiados de quienes se interesan en dichos temas —seguro que con muchos y muy buenos argumentos, también como reminiscencia de la época— y por miedo al “arte de víctima”<sup>3</sup>, que menciona Camnitzer, así como que las memorias se banalicen.

El poder hegemónico ha sido exitoso en atomizar la sociedad, no solo geográfica y económicamente, sino también en atomizar sus dolores, sus traumas, que en realidad son, en la concepción del psicólogo salvadoreño Ignacio Martín-Baró, “psicosociales”. Dicho concepto enfatiza que la herida que afecta a las personas fue producida socialmente, así como que su naturaleza se alimenta y mantiene en la relación entre el individuo y la sociedad a través de distintas mediaciones institucionales, grupales e, incluso, individuales. Es decir, se da el silencio, o quizás sería mejor decir silenciamiento, no como olvido sino como resultado de una cierta “privatización de la memoria”. Por lo mismo, es importante colectivizar el ejercicio de la memoria, lo que tiene que ver también con las conciencias y el sentido de responsabilidad.

3 Luis Camnitzer, en “La corrupción del arte/el arte de la corrupción” (*De la Coca-Cola al arte boludo 57*), rehúye el “arte de víctima”, expresión popularizada por la crítica de danza Arlene Croce, quien habla de este como “una versión politizada de la extorsión a la que apelan los creadores, incluso creadores como Chaplin en sus momentos de mayor autocompasión”.

## Participar

Para ello es fundamental la participación, que se relaciona también con la memoria heteropática, con el verbo tocar, pues es participando, emocionándonos y sintiéndonos cercanos que empatizamos. Bourriaud denomina “utopías de proximidad” a la sensación que provocan estas manifestaciones, donde la posibilidad de relacionarnos se potencia con la ubicación de los cuerpos (proxemias), con los movimientos (cinéticas) con las actividades compartidas, las luces, la música, el diálogo, entre otros.

## Vincular

Este verbo está muy relacionado con los anteriores. Memoria y teatralidades son formas de vínculo, construyen relaciones, lazos sociales, precisamente lo que se intentó destruir durante las dictaduras, infringiendo tratos vejatorios a los individuos, a sus cuerpos, incomunicándolos, atemorizándolos. Y hoy en día, a través de ejercicios interactivos, corporales, participativos, creativos, distintas expresiones de teatralidad buscan la reconfiguración de los vínculos y lazos sociales, escenificando lo que denomino “proxemias de solidaridad” (Zaliasnik 2016), que van de la mano con las recién mencionadas “utopías de proximidad”. Se redirige así el tránsito del individualismo y el aislamiento de los ciudadanos, apostando por lo opuesto, por lo colectivo, lo relacional, escenificando así también el triunfo de la vida, presente, como vamos viendo, en todos los distintos verbos que caracterizan a estas expresiones de teatralidad.

## Mirar

Es fundamental cuando nos referimos a una memoria heteropática, que nos involucra y hace partícipes activos de aquello que experimentamos con nuestro cuerpo, que nos llega y emociona. Así ocurre, por ejemplo, en la mirada de los detenidos desaparecidos de los carteles que llevan los participantes de la Marcha del Silencio, en Uruguay, o de las bailarinas de *Cuerpo H*, en Londres 38, o la de quienes estuvieron en la ceremonia fúnebre de Víctor Jara, en 2009. En las miradas que se encuentran con otras está la empatía y, con ella, la responsabilidad (“quien mira es responsable de lo que ve”, señala el brasileño Wladimir Dias-Pino, en un poema-concepto que el artista de *performance* uruguayo Clemente Padín utiliza en su obra *Sembrar la memoria*) y la emoción es el *punctum*, del que habla Barthes, aquello que nos punza, nos atrae o lastima, que nos hace reaccionar, que no permite la neutralidad, la impasibilidad. Es la mirada también, por otra parte, la que enmarca distintos acontecimientos para poder analizarlos como expresiones de teatralidad (la que transforma lo cotidiano en teatral).

Creo que esta segunda fotografía (imagen 2) de la recreación del “camino de la muerte” de los prisioneros desde Villa Grimaldi (cuartel Terranova) a Simón Bolívar 8800 (donde estuvo el Cuartel Simón Bolívar) en “procesión”, el 25 de agosto de 2012 (luego del lanzamiento del libro *La danza de los Cuervos*, de Javier Rebolledo), resume la conciencia en la importancia de mirada. Ambas visiones, miradas, fueron intervenidas por los detentores del poder. A sí mismos:



Recreación en marcha desde Villa Grimaldi a Simón Bolívar 8800, donde estuvo el cuartel Simón Bolívar. 25 de agosto de 2012. Fotografía de Yael Zaliasnik.

lentes oscuros para no ser reconocidos, pero poder seguir viendo, para mantener el control (para resguardar su identidad y no mostrar ninguna emoción). Y al “prisionero”, se lo mantiene con la vista vendada para aislarlo, para que no vea, no reconozca, se desoriente, no sepa y también que sus miradas no puedan encontrarse. Esto nos recuerda las palabras del padre Alsina en algunos murales del Puente Bulnes, donde fue fusilado: “mátame de frente porque quiero verte para darte el perdón”. La venda (como la capucha) es símbolo del anonimato, de la impunidad, la tortura, las desapariciones, así como, en un sentido más literal, también de la oscuridad, de la ceguera, de la pérdida de identidad y de la ausencia de una memoria reflexiva, compartida, necesaria.

## Gritar

Así como la mirada es una metáfora de una abertura y expansión de los sentidos, muchas de estas expresiones se propusieron romper el silencio, sacar la voz, dejando en evidencia su capacidad de expresión, de construir narrativas, de debatir, todo lo que podría resumirse en el verbo gritar. Porque a revertir el silencio que se impuso en la época aludida (y que, en muchos sentidos, perdura hasta hoy) pretenden contribuir estas expresiones, activando el ejercicio de la memoria.

## Valorar

Las distintas expresiones de teatralidad analizadas escenifican, a través de los verbos que hemos visto, determinados valores. Entre ellos, es fundamental la libertad, así como la colaboración y la solidaridad, a través de las acciones (gratuitas, participativas, inclusivas), del lenguaje, de los gestos, de los símbolos, entre otros.

## Transmitir

Elizabeth Jelin, en *Los trabajos de la memoria* define “transmisión” como “el proceso por el cual se construye un conocimiento cultural compartido ligado a una visión del pasado” (36). A esto apuntan todas las expresiones analizadas, preocupadas de activar la memoria a nivel de la sociedad. Para esto, muchas veces convocan abiertamente incluso a niños y jóvenes que quizás no vivieron de manera directa la época evocada, pero son, por supuesto, protagonistas importantes de este cambio de una memoria comunicativa a una cultural, muy vinculada con aquella que Todorov denomina “ejemplar”, la que, sin negar la singularidad del suceso, lo recupera como una manifestación entre otras de una categoría más general, sirviendo como modelo para comprender situaciones nuevas e incluso diferentes.

## Simbolizar

Mediante las distintas expresiones de teatralidad se da una particular semiotización de la memoria, con el uso de numerosos símbolos posibles de ubicar en aquel continuo mencionado una y otra vez entre vida y muerte, donde ambas son estados que se mezclan y contaminan (en una zona liminar, de ambigüedad), pero donde siempre prepondera el estado vital, el triunfo de la vida sobre la tristeza que se nos quiso imponer en la época evocada. Ello, a través de símbolos como las velas, las flores, la mano, la sangre, las fotografías de los desaparecidos, las banderas, la tierra.

## Humanizar

A través de distintos valores, de las relaciones, de la inclusión, de la participación, así como escenificando el verbo nombrar, identificar, particularizar, se humanizan estos relatos y estas memorias, también al intentar hacer conciencia sobre su importancia en nuestra sociedad, dándoles un sitio destacado y un espacio abierto para su debate, discusión, empatía. Ello, colocando estas memorias y expresiones no desde la perspectiva de lo sacralizado ni de lo banalizado, sino de lo profundamente humano.

## Festejar

Por último, este verbo, incluye a otros como mover (temas que no están terminados, que la ciudadanía necesita poner en movimiento), y jugar. “No estoy interesada en cómo la gente se mueve; estoy interesada en lo que las hace moverse”, señaló Pina Bausch.

En las características de la fiesta, en su fuerza expresiva, así como en su carácter participativo, activo, convivial, colectivo, relacional, efímero, irrepitable, lúdico y creativo, en su fuerza como propulsora de empatía y sentido de pertenencia entre sus participantes, se aúnan los distintos elementos que he descrito a través de los otros verbos. Porque es a través del encuentro entre distintas personas que se produce en estas manifestaciones, que se logra la transmisión, la participación, la visibilidad, el sonido, se semiotiza la memoria y se dan determinadas proxemias y cinéticas que ponen en movimiento a cuerpos que se ven, se oyen, se tocan, se acompañan, marchan y se unen, escenificando diversos valores, entre los que destaca la solidaridad.

A través de estas expresiones hoy se performan los lazos sociales, se intenta, a su vez, subvertir cierto tipo de vínculos heredados, asentados, así como el lugar privilegiado que ocupan determinados “valores” en el *ethos* nacional —individualistas, mercantiles— por otros más humanos, se llevan a escena también, entre otros, la voz, las miradas, la libertad de los cuerpos y sus movimientos e ideas, el encuentro y la fiesta, posibles de abarcar todos en una cierta estructura de sentimiento, en la conceptualización de Raymond Williams, que tiene que ver con crear comunidad y con el triunfo de la alegría, de la vida.

## Obras citadas

- Assman, Jan. “Collective memory and cultural identity”. *New German Critique* 65 (1995): 125-133. Recurso electrónico. 25 de enero de 2017.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989. Impreso.
- Bausch, Tina. “Discurso de Pina Bausch con motivo de la entrega del Premio de Kyoto en 2007”. Recurso electrónico. 16 de enero de 2017.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2007. Impreso.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Impreso.
- Camnitzer, Luis. “La corrupción del arte/ el arte de la corrupción”. *De la Coca-Cola al arte boludo*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados, 2009. Impreso.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El “convivio” teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires, Galerna. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *Halbwachs, Maurice. La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.

- . *Los marcos sociales de la memoria*. Trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujiea. Barcelona: Anthropos, 2004. Impreso.
- Hirsch, Marianne. "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy". *Acts of Memory*. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (eds.). Hanover, Estados Unidos y Londres, Gran Bretaña: Dartmouth College, 1999 (3-23). Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Colección Memorias de la Represión. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Martín - Baró, Ignacio. *Psicología social de la Guerra: trauma y terapia*. El Salvador: UCA, 1990. Impreso.
- Pamuk, Orhan. *Nieve*. Trad. Rafael Carpintero. Santiago de Chile: Alfaguara, 2005. Impreso.
- Pinter, Harold. "Arte, verdad y política". *Red de Bibliotecas Landivarianas*. Recurso electrónico. 15 de diciembre de 2016.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006. Impreso.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press, 1997. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- . *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Gestos, 2014. Impreso.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós: 1994. Impreso.
- Zaliasnik, Yael. *Memoria inquieta*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.