

Memorias de la luz: visibilidad evanescente y escucha del espectro político en *Otra vez Marcelo* (2005) de Teatro de los Andes

MARÍA GABRIELA AIMARETTI*

Resumen

Este trabajo se interesa por reflexionar en torno a la relación entre pasado reciente, experiencia estética, teatro y corporalidades escénicas, enfocándose en la representación de la violencia y el drama de los desaparecidos durante las dictaduras genocidas latinoamericanas. Para ello se revisa puntualmente el caso boliviano a través de la puesta *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005) de Teatro de los Andes (TA), cuyo eje central es el tópico de la memoria compartida entendida como ejercicio problemático de revisión del pasado y disputa por la emergencia de "otra historia política" silenciada. Marcelo Quiroga Santa Cruz, quien fuera asesinado en julio de 1980 y permanece desaparecido, es el protagonista de una obra que procura la "reaparición" pública de su figura intelectual y legado ético y militante.

Palabras clave:

Bolivia; memoria; teatro; política.

Fecha de recepción: 29-01-2015

Fecha de aprobación: 16-10-2015

Memories of the Light: Evanescent Visibility and Political Spectrum Listening on *Otra vez Marcelo* (2005) by Teatro de los Andes

Abstract

This work is interested in thinking about the relationship between recent past, aesthetic experience, theater and scenic corporalities, focusing on the representation of violence and drama of those who disappeared during Latin American genocidal dictatorships. For this, the Bolivian case is reviewed through the staging of *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005) by Teatro de los Andes (TA), whose centerpiece is the topic of shared memory, understood as a problematic exercise of review of the past and dispute for the emergence of "another political history" previously silenced. Marcelo Quiroga Santa Cruz, who was murdered in July 1980 and remains missing, is the protagonist of a play that searches for the public "reappearance" of his intellectual figure and ethical and militant legacy.

Keywords:

Bolivia; Memory; Theatre; Politics.

¿Cuáles son los alcances, la injerencia pública –en escenarios públicos– de la fuerza poética de la escena y sus estados metafóricos del ser? ¿Cuál es la participación que el teatro tiene en la construcción de las memorias compartidas? ¿Cómo problematizar la responsabilidad del *estar* en la escena dando testimonio de experiencias de vulneración de lo humano? Este trabajo se interesa por reflexionar en torno a la relación entre pasado reciente, experiencia estética, teatro y corporalidades escénicas, enfocándose en la representación de la violencia y el drama de los desaparecidos durante las dictaduras genocidas latinoamericanas. Para ello se revisa puntualmente el caso boliviano a través de la puesta *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005) de Teatro de los Andes (TA), cuyo eje central es el tópico de la memoria compartida entendida como ejercicio problemático de revisión del pasado y disputa por la emergencia de "otra historia política" silenciada. Marcelo Quiroga Santa Cruz, quien fuera asesinado en julio de 1980 y permanece desaparecido, es el protagonista de una obra que procura la "reaparición" pública de su figura intelectual y legado ético y militante. *Otra vez Marcelo* cierra una trilogía en la que el grupo abordó lo político trabajando temas como corrupción, guerra, dictaduras militares en América Latina e injusticia. Las otras dos obras que configuran este tríptico son *La Iliada* (2001) y *En un sol Amarillo* (2004)¹.

Encuadre anamnético

Aglutinando vocación estética y sentido político, la modalidad productivo-receptiva de TA dirigido por César Brie (Bolivia 1991–2009/2010) se caracterizó por plantear un doble movimiento: *denuncia-anuncio*. *Denuncia* de la desmemoria, la violencia de ayer y de hoy, el terror institucional; denuncia que es impugnación de la trivialidad, la deshumanización en pos del rédito económico, la discriminación y la corrupción. *Anuncio* de otros referentes éticos, órdenes de funcionamiento y experiencia social posibles. En la historización de problemas socialmente compartidos se despliega el *saber*, la posibilidad de modificación y/o ampliación de la mirada sobre el mundo a partir del conocimiento y re-conocimiento de lo acaecido, esto es, la producción de *un saber lo nuevo* y un *saber de nuevo*:

"El *saber lo nuevo* está relacionado con lo que explícitamente entendemos como novedad, noticia (...) explicitar cuestiones que permanecían ocultas del saber común (...) es el aportar algo que por el momento estaba vedado. Es el lugar del informe.

(...) en una zona deconstructiva de los mecanismos de lo social [el *saber de nuevo*] significa descubrir en el objeto-sujeto-acto analizado algo que antes no se veía" (Irazábal, 2004: 61–62).

* Doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora postdoctoral del CONICET. Docente en la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (Carrera de Artes, UBA). Responsable de la sección "Reseñas" y miembro del comité editorial de la Revista Cine Documental. Su tesis se titula: *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes – Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*.

¹ Cabe destacar que su autor no "planificó" la producción del tríptico: sus preocupaciones políticas y la necesidad de seguir trabajando en Bolivia pese a los múltiples cambios de formación, lo llevaron a realizar un conjunto de obras que retrospectivamente denominó tríptico, precisamente por compartir una serie de elementos temáticos.

Las obras del tríptico en el que se incluye la pieza que trataremos en detalle, gestionan ambos tipos de *saberes* y, como experiencias y soportes de transmisión del pasado, contribuyen a reorganizar memorias compartidas. Retomando la distinción que realizara Yosef Yerushalmi (2003) entre *mnemne* (memoria) y *anamnesis* (remisnicencia), las pensamos como generadoras de *anamnesis públicas* o *procesos estéticos de anamnesis compartidas* que, discutiendo con el libreto de memoria dominante, le hacen lugar a lo ocluido a través de la escena, religando en un circuito elíptico el pasado reciente y el presente.

Desde el antológico texto de Tzvetan Todorov *Los abusos de la memoria* (2007) sabemos que esa ligazón, esa lectura que tracciona al presente lo sucedido, puede realizarse de un modo literal o ejemplar. En efecto, TA despliega un tipo de trabajo mnémico ejemplar, por analogías, que sirve para entender y discutir situaciones actuales y futuras, operando por semejanzas y en función del “aquí y ahora”. En sus materiales, “el pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (Todorov, 2007: 31), lo que no implica la dilución banal o generalización abusiva pues “no hace desaparecer la identidad de los hechos, solamente los relaciona entre sí, estableciendo comparaciones que permiten destacar las semejanzas y diferencias” (Todorov, 2007: 45).

El programa de TA ha sido el de un teatro “del humor y la memoria”, que cuenta historias para recordar pero sin solemnidad, volver en sí a través de una belleza que sabe iluminar el presente y la humanidad en su miseria y su riqueza, buscando un aprendizaje que recupere ciertos referentes históricos relegados y valore la cultura popular. Dentro de la periodización interna al grupo el tríptico se ubica dentro de la fase de “memoria política”: con un registro trágico, aunque sin perder el humor, se trata de una etapa de exploración y creación donde la reflexión sobre la violencia, la historia y lo político resultan centrales².

Otra vez Marcelo en el tríptico de la política

Desde 1997, producto del estrecho diálogo entre praxis artística y contexto socio-histórico, tanto el tono y los temas de la revista de artes escénicas editada por Brie, *El tonto del Pueblo*, como las inquietudes creativas del grupo, se inclinaron hacia la reflexión sobre la violencia, las dictaduras latinoamericanas y la denuncia crítica de la guerra, la corrupción y la impunidad del presente. Es a partir de esa sensibilidad, proclive al tratamiento y problematización de la condición humana, la política y la Justicia, que Brie se reencontró con el poema homérico. En él halló una clave extraordinaria para hablar sobre la violencia del pasado reciente latinoamericano y las formas de su pervivencia en la actualidad, en una suerte de triangulación de tres tiempos –clásico (texto homérico), histórico (pasado reciente, décadas del setenta y ochenta) y actual (2000)– anudados por la temática de los cuerpos insepultos y su vejación, el ejercicio de compasión humana y el duelo:

.....
2 Para profundizar sobre la historia del grupo TA y la periodización de su obra véase Aimaretti (2014).

“El poema se cierra con la búsqueda por parte de Príamo, del cadáver de su hijo, que Aquiles se llevó para vejarlo. En nuestro continente, donde las heridas abiertas hace treinta años no podrán cerrarse hasta que no se conozca el destino de los desaparecidos y secuestrados, *La Iliada*, poema que narra una batalla ocurrida hace 3000 años, sigue siendo vigente” (Brie, 2000: 11).

Para la preparación de *La Iliada* el director trabajó con varias traducciones del poema agregando la lectura de tragedias griegas, novelas y análisis histórico-sociológicos de la cultura clásica, sin priorizar un enfoque filológico que reprodujera arqueológicamente los mitos. A ello se sumó la investigación con danzas bolivianas, hindúes y argentinas que sirvieron como inspiración para la representación de batallas y enfrentamientos. Pero además, el proceso creativo incluyó materiales relativos a las últimas dictaduras militares boliviana y argentina: la obra contiene testimonios y registros documentales como fuentes de base para el trabajo dramático e introduce, aunque brevemente, el formato testimonial al referirse tanto a los relatos sobre la desaparición de los líderes bolivianos asesinados durante el golpe de Estado de García Meza (1980), como a las cartas que Rodolfo Walsh escribiera para su hija y a sus amigos hacia fines de 1976. La introducción de estos materiales estuvo guiada por preguntas tales como: “¿cuáles son las formas en que el presente se introduce en *La Iliada* y cómo *La Iliada* se vuelve presente? (...) ¿Qué es esto hoy? ¿Cómo ver el hoy desde el ayer? (...) Es Troya, pero es también cualquier guerra, cualquier asedio, cualquier ejercicio actual de fuerza” (Brie, 2000: 6-7). Así, la actualidad histórica de la intolerancia y el desprecio por la Vida del Otro en pos de la acumulación de poder, es aquello que motiva y justifica la recuperación del poema homérico. En palabras del director:

“(...) yo decidí trabajar *La Iliada* para enfrentar el tema de la violencia porque estoy convencido de que la violencia regresa (...). Creo que esta especie de democracia basada en la corrupción, el robo y la injusticia crea todos los presupuestos para que regrese la violencia, más desesperada porque ni siquiera está soportada por una esperanza, es la violencia de quien no sabe cómo reaccionar” (Brie, 2002: 25).

La siguiente pieza del tríptico fue *En un sol amarillo: memorias de un temblor*. Como su título expresa, la obra busca hacer presente en la escena los recuerdos-testimonios de los afectados por el terremoto del 22 de mayo de 1998 para, concentrados y entramados coralmente en el acto uno –“La tragedia”–, volver *audible y dialógica* una macro experiencia no sólo traumática, sino atravesada por la injusticia. A través del humor metateatral y la parodia al poder de turno y su burocracia fosilizada, el acto dos –“La Burla”– da cuenta de la maquinaria de corrupción que agrava la catástrofe, y tiene como propósito “contribuir a combatir la cleptocracia que a través de partidos políticos e instituciones, ha desangrado y empobrecido al país” (Brie, 2004: 8)³.

.....
3 Para un análisis de esta obra y la presencia nodal del testimonio como principio constructivo véase

Para el proceso creativo de la obra se partió del cruce de distintos materiales documentales: por una parte, la recopilación y desgrabado de testimonios de sobrevivientes (trabajo de campo); por otra, la investigación con fuentes hemerográficas. El proceso de búsqueda de información implicó trasladarse a los lugares afectados y recoger las experiencias de los damnificados, así como posteriormente demandó el estudio de caso de otros sismos en Bolivia y el análisis de los documentos que la Delegación Presidencial Anticorrupción, a través de la conocida periodista Lupe Cajías, entregó al grupo y sirvió como base para la elaboración del acto dos centrado en los mecanismos de corrupción: “Son documentos a los que toda la prensa tuvo acceso, aunque, por alguna razón que no comprendo, no han aparecido en detalle en los periódicos” (Brie, 2004: 47). Buscando sortear la mera descripción, Brie tuvo ante sí una gran cantidad de información a la “que debía por un lado dar forma, y por el otro elevar a un plano diferente, de poesía, de crueldad, de ironía, de teatro en definitiva. En esto me ayudaron los actores, quienes produjeron imágenes y alegorías potentes que me permitieron alejarme de la información al mismo tiempo que la enunciaba” (Brie, 2004: 48). En este caso, los testimonios y documentación funcionaron de modo sistemático en tanto fuente y formato. De hecho, una de las actrices –Alice Guimaraes– señaló que más que interpretar o dramatizar los hechos o los caracteres, su trabajo consistía en narrar los testimonios (Entrevista personal, 2011). Justamente, para esta pieza el desafío fue *escuchar* y atender al relato vivo, encarnado en campesinos y comunarios; sostener la mirada “frente al dolor de los demás”, generar una escucha empática y a la vez respetuosa de los silencios. Agradeciendo a los habitantes de las zonas afectadas, en el programa de mano se lee: “Esperamos que este trabajo esté a la altura de su sinceridad y no defraude sus testimonios desinteresados y desesperados” (Brie, 2004: 8).

La última obra del tríptico fue *Otra vez Marcelo*, centrada en la trayectoria y militancia del boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, a quien TA conoció en profundidad gracias a su sobrino, el editor de la revista *El tonto del pueblo*. Pensado para el público joven local, este trabajo procura interesar a la mirada pública sobre una figura conocida *a medias*, ante la evidencia de que la memoria de su nombre no iba acompañada ni de la recuperación de su producción artística ni de sus escritos e intervenciones parlamentarias. Además de esta operación de visibilización y divulgación del pensamiento de Quiroga Santa Cruz, se buscó denunciar que su desaparición física sigue sin ser esclarecida y los responsables continúan en libertad, con el aditamento de que la familia y los amigos han sido burlados y engañados sistemáticamente por más de dos décadas sobre el paradero de sus restos. En palabras de Brie la obra:

“Cuenta una historia de amor en un tiempo de violencia e injusticia, cuenta un pensamiento político y una actitud ética (...). Podría

.....
Aimaretti (2012).

parecer que esta obra se ocupa del pasado. No es así. Por un lado la desaparición es un delito actual, que se perpetúa y vuelve a cometerse cada día hasta que el cuerpo no aparezca, aunque los poderes del Estado finjan ignorarlo. Por otro lado, no hay una palabra dicha por Marcelo en aquellos años que no sea actual. No hay una posición que él asumiera entonces que hoy no sea defendible. Y en estos instantes en que el país se debate una vez más entre ‘la Bolivia oficial y la Bolivia real divorciada de sus gobernantes’, recordar su historia y estudiar su pensamiento se vuelve necesario y urgente, para no seguir contribuyendo con apatía y superficialidad, ‘con morales laxas y conciencias adormecidas por la satisfacción material’ a la exclusión, la injusticia y la miseria del país más olvidado y dependiente de Latinoamérica” (Brie, 2005: 11).

Para rastrear el inicio del trabajo dramático sobre la figura de Santa Cruz hay que volver a la *La Ilíada*, donde aparece evocado en el marco de la descripción de la violencia guerrera entre griegos y troyanos. Allí se traza una analogía entre la violencia y la vejación humana del pasado remoto y el pasado reciente boliviano a propósito de la desaparición de los cuerpos de los militantes Carlos Flores, Walberto Vega y Marcelo Quiroga en los primeros momentos del golpe de Estado perpetrado por Luis García Meza⁴. La devastación que provoca la violencia y la corrupción, la búsqueda infructuosa de los ausentes, la imposibilidad del enterramiento que plantean las viudas de *La Ilíada* es análoga a aquella que trastorna el duelo interminablemente diferido de Cristina Trigo, esposa de Santa Cruz, co-protagonista de la pieza que nos ocupa.

Para hacer la obra, el editor José Quiroga acercó textos sobre las intervenciones parlamentarias y proyectos de su tío a los que se sumaron cintas grabadas con la voz de Marcelo facilitadas por su biógrafo Hugo Rodas Morales, quien conversó con Brie. El actor y director de TA entrevistó además a la familia y amigos de Santa Cruz, especialmente a Cristina, recopilando una serie de testimonios y álbumes fotográficos que revelaron la variedad de perfiles/rostros del intelectual. Hacia 2005, y durante más de un año, Brie trabajó con libros, escritos inéditos, fotos y cartas personales, conferencias, programas de radio, documentos y entrevistas tratando de comprender y hacer *aparecer* a Marcelo como artista (literato, novelista), político (parlamentario, ensayista) y hombre (esposo y padre). Se trataba de “volver el oído” a su palabra, “escuchar” la fuerza y la actualidad de sus textos e intervenciones justamente por la vigencia de su pensamiento:

“En Otra vez Marcelo tratamos de *cederle la palabra*, sea en los aspectos íntimos y personales sea en su historia política. Cederle la palabra

.....
4 Los tres fueron muertos al salir de la COB (Central Obrera Boliviana), donde se habían reunido junto a otros integrantes del CONADE (Consejo Nacional de Defensa de la Democracia) que incluía a la COB, la Iglesia y a los partidos democráticos en un frente antigolpista.

porque a los bolivianos les hace falta recordar lo que decía y a quienes lo decía. *Demasiado olvidada está la palabra* de Marcelo incluso en estos días, donde el insulto corre más rápido que los argumentos y las inútiles polarizaciones pueden llevar a nuestro país a un baño de sangre. Durante años se recordó el crimen de Marcelo, su asesinato y la desaparición de sus restos, pero pocas veces alguien resaltó su pensamiento y sus acciones, o sea, aquellas ideas y tomas de posición que lo llevaron al martirio” (Brie, 2008: 28, el subrayado es nuestro).

Mia Fabbri y Brie interpretaron la obra, pero el resto del equipo de TA dedicó un mes entero a la preparación de metáforas visuales trabajando con la música, el color, las texturas, el movimiento e imágenes fotográficas que, montadas en un video y proyectadas en la escena, habilitaron otro canal de sentido para la puesta. Los materiales de archivo, los testimonios de la familia de Marcelo –especialmente el de su mujer– y los escritos personales –también entendidos como materiales testimoniales– funcionaron como fuente y, en algunas escenas de la obra, como formato. Dijo Brie respecto del trabajo con estos documentos:

“Cuando uno trabaja sobre una historia real, no puede respetar cada detalle, porque estás haciendo arte de algo que es vida (...). Al sintetizar reduciendo tal vez tienes que cambiar entonces, por ejemplo a Marcelo Quiroga Santa Cruz lo represento bailando la cueca porque hoy en día la clase dirigente baila los bailes tradicionales, pero eso comienza en los años sesenta, antes no. La viuda me objetó que Marcelo no bailaba la cueca; sí, le respondí ustedes bailaban *fox trot*, ella me respondió, él lo bailaba muy mal. Entonces la cueca representa el presente aunque lo coloque en el pasado, eso es un detalle, entonces ella estuvo de acuerdo (...)” (Brie en Foix, 2013: 206).

Para cerrar esta sección que sitúa la obra que analizaremos en detalle, destaquemos que toda la trilogía, pero *Otra vez Marcelo* en particular –porque repone un pensamiento y militancia progresista a nivel cultural e ideológico y próximo al nacionalismo de izquierda–, se gestó en medio de un proceso político de profunda efervescencia y violencia social debido al rechazo popular de los intentos de profundización de medidas neoliberales, con la privatización de recursos naturales claves como el agua, el gas y los hidrocarburos (cuestiones que vaticinó y denunció Santa Cruz desde la década del sesenta y a las que se opuso vehementemente). Esa oposición masiva desestabilizó el gobierno democrático de Hugo Banzer, acusado de ser el autor intelectual del crimen de Santa Cruz y presidente constitucional entre 1997 y 2000, y expulsó al posterior presidente boliviano Gonzalo Sánchez de Lozada (2002–2003), a partir del estallido de movilizaciones que, desde principios del 2000 hasta la asunción de Evo Morales en 2006, hicieron emergencia en un ciclo de intensas luchas populares.

De aprendizajes éticos: memoria, duelo y responsabilidad

A través de sus obras, TA subrayó la importancia del diálogo entre lo diferente – y no la mera yuxtaposición despolitizadora de lo “multi” cultural– y la relevancia de una ética ligada a la transformación y consolidación de la democracia participativa: de ahí la condena abierta a cualquier forma de violencia o discriminación y la reivindicación de un orden social basado en la solidaridad. El ejercicio anamnético propuesto a través de las puestas aspiraba a subrayar las responsabilidades para con un pasado que tiene *todo que ver* con el presente y, al mismo tiempo, a señalar que ese presente debe *aprender* del dolor del pasado para reponer, reparar, la integridad de los derechos humanos de las víctimas en un proceso abierto de restitución de historias no–nombradas como son la de Marcelo Quiroga Santa Cruz, los referentes masacrados de la COB o los campesinos librados a su suerte tras una catástrofe natural. Esas historias olvidadas interpelan éticamente desde el lado oscuro que sostiene el presente. Por ello, si se hace retornar el pasado para re–significarlo y visibilizarlo – ya sea bajo la forma de testimonios o tradiciones campesinas e indígenas, utilizando dialectos y lenguas como el quechua o aymara, representando leyendas, costumbres populares, etcétera– es para aprender de él: “En la palabra recordar están las raíces de corazón y lazo. *Recordamos para trabajar en el presente sin necesidad de quemar naves*. La memoria no mira hacia atrás aunque lleve una cuerda y un sentimiento que nos une al pasado” (Brie, 1997: 21, el subrayado es mío).

En efecto, *aprender* del pasado es elaborarlo desde una perspectiva *éticamente responsable*, lo que significa un esfuerzo de carácter dinámico y procesual, una búsqueda de sentido cuya distancia crítica permite una comprensión no repetitiva ni sacralizante del pasado. En esta memoria, se reúnen el duelo como el deber de reintegrar a los muertos insepultos (Vezzetti, 2009: 13), el reclamo por la justicia con respecto a los más desfavorecidos y la interpelación ética–humanitaria: “El objetivo de una memoria justa no puede separarse del camino que busca edificar una sociedad más justa” (Vezzetti, 2009: 17). Precisamente, en palabras de Brie:

“En el Cono Sur era evidente que se hablaba de superar ese período de la dictadura, de superar todos esos dolores, de crear en el arte cosas nuevas. Se confundía el olvido necesario para seguir adelante con la remoción, con remover, con no haber dicho nunca qué fue lo que ocurrió, con la impunidad no sólo de los culpables, sino de pensamiento, de seguir adelante pisoteando una generación destrozada, destruida. Los más afortunados, condenados al exilio interior con sus bocas cerradas, los menos afortunados, a desaparecer” (Brie, 2002: 26-27).

En tanto *aprendizaje ético* del pasado, el trabajo de memoria que entrañan las producciones de TA parte de la crítica a la deshumanización y el reconocimiento del daño sufrido, pero apunta a la propulsión de nuevos aprendizajes y sociabilidades más democráticas y justas bajo una ética social alternativa a la hegemónica neoliberal. Las obras ofrecen espacios para debatir la sociedad cuestionándose en primera persona, sin respuestas conclusivas ni soluciones edulcoradas, incluyendo zonas grises, paradojas y contradicciones. La iluminación, problematización

y comprensión de temas como discriminación, corrupción, migración forzada e identidades subalternas, se orienta a proponer una re-humanización del espacio compartido. La denuncia dolorosa de la violencia y la injusticia, se tensa con la “resiliencia” (Suárez Ojeda 2002, 2004a, 2004b) entrevista en diferentes situaciones y actores sociales representados: como capacidad de reparación y expansión del entramado colectivo en contextos adversos –tanto económicos como político-institucionales–, se subraya el modo en que la cultura puede transformar en material productivo experiencias de dolor, escasez y escepticismo, resignificándolas en un sentido potenciador de la Vida en común⁵.

Otra vez Marcelo

Según su autor y director, el título *Otra vez Marcelo* alude tanto a una novela que Quiroga Santa Cruz dejó inconclusa y se publicó de forma póstuma –*Otra vez Marzo*– como a la vigencia de su pensamiento político y la actualidad de su crimen, aún impune con la complicidad de gobiernos constitucionales⁶. La inconclusión de la novela significa, simultáneamente, la interrupción de la vida de Quiroga –su muerte y desaparición– y el retorno insistente de la Vida y el tiempo (cronos); es seña de frustración (su autor no terminó de escribirla) y apertura a que otro retome esa escritura –poética y vital–.

Sin soslayar estas referencias, sospechamos que aún hay “algo más” en el título que configura una (otra) clave/llave de lectura. Inspirados en el fenómeno cultural argentino conocido como “siluetazo”⁷, proponemos pensar *Otra vez Marcelo* como una “silueta dramática”: el intento esquivo, imposible y reiterativo por demarcar

.....
5 Por razones de espacio no podemos exponer los principales enfoques conceptuales que problematizan la relación entre teatro, derechos humanos y memoria. Para este artículo recuperamos parte de un andamiaje teórico mayor que desarrollamos *in extenso* en otro lugar, donde no sólo reponemos discusiones teóricas “de fondo” sobre los trabajos de la memoria y su relación con el arte, sino que proponemos una perspectiva propia para pensar la producción de Teatro de los Andes, uno de los objetos empíricos centrales de nuestra tesis doctoral defendida en marzo de 2015. Véase Aimaretti (2015).

6 Brie se refiere al boicot de las comisiones investigadoras, especialmente durante el gobierno de Hugo Banzer a fines de la década del noventa.

7 Hacia 1982 Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, tres artistas y docentes de artes plásticas planearon presentar en el Salón ESSO un proyecto que concretara la dimensión del vacío de los miles de desaparecidos. La Guerra de Malvinas y las dificultades prácticas de producción obligaron a una reformulación del proyecto que literalmente pasó del Salón a la plaza pública. Hacia mediados de 1983 se contactaron con la agrupación Madres de Plaza de Mayo y en el marco de una asamblea de preparación para la III Marcha de la Resistencia, la propuesta de los artistas terminó por incluirse dentro del evento como forma de visualizar a gran escala la reciente consigna “Aparición con vida”. La dinámica desarrollada consistió en el silueteado de figuras humanas a escala natural y la pegatina de las mismas en edificios y estructuras públicas circundantes a Plaza de Mayo. Así, el 21 de septiembre de 1983 se multiplicaron las intervenciones en los espacios públicos construyendo un diálogo complejo entre siluetas, edificios y transeúntes: el territorio cotidiano quedó trastocado primero con la práctica de taller colectivo de silueteado y luego con las producciones en sí mismas que interrumpieron el discurso arquitectónico, con un relato-emblema que trastornó la experiencia lógico-sensorial del espacio, y asoció a los manifestantes solidaria y estéticamente. Para una compilación de documentos y ensayos sobre la experiencia véase Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008).

los límites de una figura, un cuerpo. Metonímica, precaria, sintética, sostenida por la paradoja de un vacío formal y material que la vuelve posible, una silueta hace presente en el presente una experiencia de vida ausente. ¿Quién “presta el cuerpo” para dibujar esta silueta? El espectro, lo que “resta” (sin saldar) del desaparecido, las huellas dispersas que ha dejado. Mientras el cuerpo real de Santa Cruz manifiesta una de las formas de des-realización de lo humano por la cual “esa vida” no es digna de ser llorada, recordada, cayendo por fuera del marco de inteligibilidad-nominación, la obra pivotea alrededor del tipo de respuesta responsable y posible a la violencia dentro del orden democrático actual. El teatro se hace cargo, entonces, del espectro... por eso “siluetea”:

“(...) esas vidas tienen una extraña manera de mantenerse animadas y por ende deben ser negadas otra vez (y otra vez más). No se puede llevar luto por ellas porque ya están perdidas o, más bien, nunca ¡fueron!, y deben matarse ya que parecen seguir viviendo, empecinadamente, en ese estado de falta de vida (...). La des-realización del ‘Otro’ significa que aquel no está ni vivo ni muerto, sino en una forma interminablemente espectral” (Butler, 2006: 90).

La obra gira en torno de una figura ausentada violentamente, desaparecida por la *fuerza* pero que retorna, regresa, visita con insistencia, de ahí el “otra vez...” del título. Reuniendo huellas (documentos, testimonios, entrevistas, recuerdos, fotografías), la puesta se asume como la *silueta* de una experiencia vital, humana, que reclama Justicia y duelo. La escena 1 presenta el siguiente diálogo:

“Marcelo: ¿Sabes? Tal vez no eres tú la que sueña ahora.

Cristina: ¿Cómo, no soy yo?

Marcelo: Tal vez sea yo que a través de ti, quiere aparecer, y tu sueño sea la puerta en la que golpeo. Crees que me sueñas pero soy yo que dentro de ti invoca ese sueño.

Cristina: ¿Qué quieres decirme?

Marcelo: Quiero que me pienses.”

(Brie, 2005: 14)

Sostenida por la interrelación entre lo privado y lo público, la obra cuenta a la vez una historia familiar y una política y se configura a partir de la apropiación de dos tipos de fondos documentales/testimoniales que dan las claves de la silueta de Marcelo: uno humano (la palabra de sus allegados) y uno intelectual (a partir de la propia voz de Quiroga inscripta en sus escritos). Puesto que el principio constructivo de la pieza es la convivencia entre ambos planos, la estructura dramática alterna secuencias de tipo referencial e informacional (de explícito contenido histórico) con desempeño fundamentalmente verbal, que permiten la comprensión del marco contextual y hacen avanzar la acción –mayormente en el ámbito del Parlamento– y secuencias de tipo transicional y poético, ligadas a la intimidad familiar, que ofrecen datos sobre la prehistoria de los personajes y sus motivaciones,

desplegadas en ámbitos domésticos⁸. Mientras en las primeras el monólogo tiene preponderancia; el diálogo, la danza y la música caracterizan a las segundas.

Tal vez de un modo algo esquemático, Marcelo y Cristina funcionan de modo complementario como polos público y privado, respectivamente. Incluso en la entrega de mundo que las didascalias hacen en la escena 1 se marcan muy bien los ámbitos propios de cada personaje: el social para Marcelo, sentado delante de un lienzo que tiene dibujada una calle con casas a ambos lados (y donde se proyectan imágenes de la pareja y de Bolivia); y el familiar-doméstico para Cristina, situada junto a un biombo que simboliza el hogar y los lugares de resguardo de la pareja (de hecho, en la superficie del biombo está esbozado el interior de una vivienda)⁹. Sin embargo esto no conduce a una representación simplista de Cristina como “la mujer detrás de un gran hombre”. Ya en *La Ilíada*, Brie había rescatado de las sombras a las figuras femeninas dentro de la Historia, y aquí sucede algo similar pues conforme va creciendo el texto y las imágenes de la puesta, la presencia de Trigo cobra mayor peso dramático, convirtiéndose en el símbolo concreto de resistencia y memoria activa, lucha contra la injusticia y la corrupción¹⁰.

La obra es una larga recuperación de la vida de Marcelo a partir de la voluntad de Cristina por hacerlo presente, por lidiar con su vacío y la imposibilidad de un duelo real: la silueta que va construyendo el relato de la esposa es una forma de elaborar la ausencia, sea desde la retrospección verbal vehiculizada por el discurso épico o desde el *flashback* vía dramatización. Ambas modalidades aparecen de forma alternada, y en general Marcelo es quien habla en presente y *vive* su discurso como *ahora* mientras que su mujer es quien suele referir el pasado, narrándolo. Es posible advertir, además, el desarrollo de dos líneas temporales (dos diacronías) motorizadas por cada personaje: una sigue el derrotero de la pareja desde

.....

8 Es frecuente la apelación a juegos de palabras para aludir a la pasión profesada por la pareja, y se destaca la importancia de las cartas, y la palabra en general, como forma de mediación y relación en un vínculo afectivo atravesado por reiteradas separaciones físicas. Es sintomático al respecto que, exilios mediante, la boda entre Cristina y Marcelo se celebre sin la presencia física del novio, y que en “su lugar” se halle un hermano en tanto representante por poder. La obra se encarga de graficar esa “ausencia” primera a partir de una danza: en ella la actriz parece bailar con un fantasma, ataviada como varón y “siendo movida” cual marioneta. No podemos dejar de mencionar las resonancias que despierta la escena descrita, “Instrucciones para bailar con un ausente”, con la experiencia que hacia 1985 realizó en Chile el CADA (Colectivo de Acciones de Arte). A fin de vehiculizar el reclamo por los varones desaparecidos en dictadura, y bajo el título “Viuda”, el CADA hacía circular por diferentes revistas fotos de mujeres vestidas de negro. Esta intervención se completaba con una forma performática de reclamo por la presencia de los maridos, apelando al baile como representación de su soledad forzada. En distintos actos públicos, bailar solas la cueca (emblema de la Nación Chilena, pero también danza de conquista amorosa) hacía presente el cuerpo ausentado desde el vacío, como forma de denuncia.

9 Cabe destacar, que hacia el final, una vez muerto Marcelo, Cristina adquiere un rol más activo y ligado a la praxis política.

10 Otro ejemplo de rejerarquización de la mujer, se encuentra en la escena 16 donde se subraya el papel político de las mujeres en la Historia boliviana, destacando cómo la huelga de hambre iniciada por sólo cuatro amas de casa mineras se masifica a todo el pueblo y hace caer la dictadura de Banzer entre fines de 1977 y comienzos de 1978.

su adolescencia hasta la actualidad (Cristina); la otra traza la militancia desde las intervenciones parlamentarias por la soberanía y el gas hasta los juicios políticos (Quiroga). Es destacable también, el juego sincrónico de líneas cronotópicas durante las escenas de los juicios (a Barrientos y Banzer), en las que Cristina y Marcelo dialogan de manera indirecta desde tiempos y espacios distintos: él declama su discurso frente a los militares juzgados y, simultáneamente, a nivel de la acción su cuerpo recibe/da a ver los efectos de su denuncia (cronológicamente posteriores) mientras ella describe verbalmente las torturas a las que fue sometido luego de aquellas declaraciones.

Dentro de la puesta hay un elemento clave que permite seguir desarrollando la idea de la obra como “silueta” del desaparecido: se trata del lienzo vertical dispuesto en un extremo de la escena sobre el que se proyectan imágenes. Éste funciona como proyección material del discurrir tanto de la memoria compartida, como de la personal de Trigo: memorias que hacen emerger y disuelven los contornos de Quiroga. La idea de Brie y César Torrico, el artista plástico sucrense que pintó el lienzo, no era recargar el soporte de información visual, sino sugerir, aludir algunos rasgos que permitieran, con la superposición de fotografías, dar cuenta de una suerte de palimpsesto de memorias, capas de espacio-tiempo que se superponen unas a otras en simultaneidad. El lienzo recibe y desvanece imágenes no siempre nítidas, como si los recuerdos estuvieran descascarados por el tiempo: las fotos proyectadas (de Marcelo y Cristina –solos y en pareja– y también de otros rostros y escenas que representan al país) amplifican lo dicho y dramatizado en escena, dialogan con las acciones y el discurso de los actores. El lienzo es entonces un micro-espacio dramático y poético, donde acción y palabra son formas de habitar las fotografías y hacer aparecer la silueta evanescente de Quiroga¹¹.

No sería desacertado ver en la configuración espacial de la escena el complemento “horizontal” del lienzo: este “corredor del tiempo” –que recuerda sobremanera al de *La Ilíada* por su diseño bifrontal con los espectadores en ambos laterales–, casi sin objetos, por donde van y vienen los personajes, de lo íntimo a lo público, de lo público a lo íntimo, descompone la Historia, permite que en la confrontación de capas del pasado una sirva de presente relativo a la otra o desate un juego de resonancias. El corredor puede desarrollar diferentes niveles de pasado, y su coexistencia/continuidad les impide detenerse o coagularse en una posición de muerte. Esta calle, pasarela, estrecho o pasadizo escénico, semeja el movimiento continuo del trabajo de la memoria ética propuesta por TA, un “sube y baja” integrador de espacios y tiempos distintos y dispersos, dispuestos en una línea espacial que los enrolla y desenrolla.

.....

11 De la combinatoria entre el lienzo y el uso de faros de iluminación, brotan atmósferas y climas que estructuran el ritmo, la cadencia de la pieza. En algunos momentos el lienzo se convierte en decorado, y en otros funciona como vestuario, cuando los personajes se visten *con y de* la imagen. Por otra parte, cabe aclarar que la secuencia de imágenes que se proyectan no responde a un criterio lineal-cronológico.

Si el marco documental que da pie a la obra es la voz del desaparecido –la palabra en *off* del Marcelo “real” que resuena, materialmente, en la sala y solicita una “escucha”–, su contrapunto inmediato en la primera escena, “Cristina sueña a Marcelo”, es el registro poético. No sólo por la literaturización de los parlamentos (trabajados con una medida más o menos uniforme de seis sílabas) sino también por la introducción de un fragmento del poema de Roberto Juarroz “Poesía vertical I, 9” adaptado especialmente, y que es una de las claves que cifran la obra: “Pensar en un hombre/ se parece a salvarlo”¹². Aquí se hace presente, además, la vena literaria, artística y creativa que Santa Cruz cultivó durante toda su vida y que terminó “eclipsada” por su pasión y compromiso político. El juego expresivo entre el registro musical de los parlamentos y las imágenes proyectadas sobre el lienzo – que parecen “gotear” del discurso–, produce un ritmo que transforma la repetición semántica de algunos verbos en el eco sonoro y simbólico que provoca un hueco, un vacío, o el diálogo a distancia:

“Marcelo: ¿Y cómo me sueñas?

Cristina: Sueño que regresas.

Marcelo: ¿Dónde regreso?

Cristina: Regresas a casa.

(...)

Cristina: ¿Dónde estás Marcelo?

Marcelo: No lo sé, Cristina.

Cristina: ¿Dónde te pusieron?

Marcelo: No lo sé, Cristina.

(...)

Cristina: ¿Te duele mi sueño?

Marcelo: Ya nada me duele. ¿Te duele soñarme?

Cristina: Me duele Marcelo.

(...)

Cristina: Pienso que en este momento, tal vez nadie en todo el universo, piensa en tí, que sólo yo te pienso, y si ahora muriese, nadie, ni yo te pensaría.

(...)

Marcelo: Me piensas porque me amas, porque así regreso. Porque de algún modo sabes que pensar en un hombre se parece a salvarlo.”

(Brie, 2005: 14)

.....
12 El tono y los tópicos recurrentes de la poética de Juarroz –la palabra, la mirada, la muerte, las ausencias, los recuerdos– están omnipresentes en toda la obra, pero especialmente en el comienzo, durante la visión de Marcelo antes de morir y hacia el final. El poema completo antes citado reza: “Pienso que en este momento/tal vez nadie en el universo piensa en mí/ que solo yo me pienso/ y si ahora muriese/nadie, ni yo, me pensaría/ Y aquí empieza el abismo/como cuando me duermo/ Soy mi propio sostén y me lo quito/ Contribuyo a tapizar de ausencia todo/ Tal vez sea por esto que pensar en un hombre/ se parece a salvarlo”.

Cuerpo poético, cuerpo textual, cuerpo físico, cuerpo desaparecido, cuerpo político, cuerpo teatral: ¿qué sucede cuando se habla por delegación de los muertos víctimas de la violencia? Desde esta primera escena la puesta insiste no sólo en “escuchar” el cuerpo político–discursivo de Quiroga (en *off* en las escenas 1 y 2), sino en *dar a ver*, visibilizar su cuerpo material ausentado: la voluntad de representarlo, de re–figurar su humanidad desfigurada reconoce que es un modo posible para recuperar el sentido de indignación por los sufrimientos del Otro. Es decir, si la violencia adquiere “forma poética” para ser comunicada, es porque aún resulta necesario aprender éticamente *a salir de ella*. En la escena inicial antes citada, Quiroga “aparece”, se presenta desvestido, con el torso desnudo y poco a poco, mientras conversa con su mujer, la palabra y los recuerdos le van vistiendo. Justamente, las acciones físicas más significativas del personaje de Cristina tienen que ver con el cubrir/descubrir su cuerpo, limpiarlo, “sacarlo” de un estado de despojo que alude a la vejación recibida. De hecho, en el escarnio y la ofensa de su cuerpo la obra refiere al ultraje de la Nación, del pueblo boliviano de ayer y de hoy. Por eso, no es casual que la escena siguiente presente fragmentos del discurso sobre la soberanía pronunciado en el Parlamento –superponiendo el registro documental de la voz de Marcelo con la voz escénica de Brie–. En la coyuntura histórica de estreno de la obra en Bolivia, ese discurso resulta altamente significativo: el pasado le sigue hablando (espectralmente) al presente, un presente movilizado, rebelado. Refiriéndose a la soberanía, el protagonista dice:

“Marcelo: () como hace un siglo y medio, el rumor que la menciona en las universidades, en los sindicatos, en los cuarteles, en las imprentas; pudiera ser que este rumor se vuelva jinete armado y otra vez veamos una gran pasión cabalgando por el suelo americano, y entonces, ya no estará en venta ()”

(Brie, 2005: 15)

En el mismo sentido de actualización profética del pasado en el presente, se introducen en la escena 6 fragmentos de la conferencia “El gas que ya no tenemos”, apelando justamente a la “memoria fresca” de la “Guerra del gas” que, en octubre de 2003, provocó la renuncia del presidente Sánchez de Lozada:

“Marcelo: Hay una forma de demagogia que se expresa en solicitadas en los diarios y quiere dejar a un pueblo la impresión de que está en la bonanza cuando está en la miseria, de que se está trayendo riqueza al país cuando en realidad se está obsequiando nuestra riqueza (). No somos nosotros quienes desestabilizamos al gobierno. Un gobierno es estable cuando entre él y el pueblo no hay un divorcio, cuando no hay una Bolivia oficial y una Bolivia real, divorciada de sus gobernantes.”

(Brie, 2005: 17-18)¹³

.....
13 Más adelante la escena remite al recuerdo doloroso de una revolución incumplida–fracasada –

Las escenas “El juicio a Barrientos” y “El juicio a Banzer” trabajan con la superposición sincrónica de diacronías. En ellas, si el peso del texto es contundente, el dinamismo gestual y proxémico completa un sentido global de la escena para abordar la problemática de la violencia sobre el cuerpo de Quiroga, su tortura, mortificación y desaparición. En estos cuadros aparecen los siervos de la escena o perros, cuyo rol-función es *dar a ver*, vehiculizar la agresión, la *fuerza*: llevando al protagonista de un lugar a otro, empujándolo, escribiendo sobre su cuerpo, esta modalidad sin estatuto de personaje, concretiza esas *fuerzas-cosa* que, deshumanizadas, deshumanizan. Lejos de ser miméticos, los movimientos y gestos de ambas escenas dan cuenta coreográficamente del sufrimiento humano. Aquí se trazan evidentes paralelos en las formas de violencia y represión entre distintas dictaduras, especialmente la banzerista (a la que Quiroga enjuicia en su discurso verbal) y la de García Meza (que “describe verbalmente” Cristina, y “ejecuta”, como siervo de la escena, la actriz, mediante el desdoblamiento entre parlamento-acción dramática). Las acciones físicas van *in crescendo*, lo que provoca en el espectador un efecto de fuerte conmoción, puesto que los gestos y movimientos se multiplican y su rapidez se intensifica. Las marcas sobre el torso desnudo de Marcelo, por ejemplo, funcionan como índice de la desprotección y ultraje al que fue sometido cuando vejaron el cuerpo cortándolo en partes, quemándolo y enterrándolo de forma dispersa. La inestabilidad posterior a su asesinato, representada a partir de acciones como empujarlo, alzarlo, acostarlo, volverlo a vestir torpemente, es casi una danza que desencadena un efecto de contrapunto patético. Nuevamente profético, Santa Cruz advierte:

“**Marcelo:** () sabemos que más pronto que tarde se cobrarán esto que estamos haciendo. Estamos dispuestos a pagar este precio, porque mucho más terrible que ese enemigo que está buscando la manera de anularnos, aun físicamente, es una conciencia culpable.”
(Brie, 2005: 35)

Las últimas escenas diseñan un díptico formulado por dos preguntas que reponen un diálogo nunca cumplido pero muchas veces fantaseado por Trigo: “¿En qué pensaste cuando te mataron?” pregunta la esposa; “¿Y a ti que te hicieron?”, replica el esposo. Casi sin movimientos, para bordear, rodear el lugar indecible de la víctima, se apela al registro poético utilizando nuevamente un intertexto literario, esta vez de la propia pluma del Quiroga novelista, autor de *Los deshabitados*, uno de cuyos fragmentos se adapta para este momento. Luego, se volverá a una activa dinámica escénica para dar cuenta de “las idas y venidas” de las pistas sobre el des-

.....
única referencia explícita a la revolución de 1952 que TA se permitiera a lo largo de su trayectoria—. Marcelo advierte: “Hemos salido de la revolución con la sensación de haber fracasado, ha fracasado una gran esperanza popular, hemos fracasado todos, hemos fracaso como nación, y hoy día estamos inmersos en esa atmósfera de frustración que inhibe la conducta del país (...). Tenemos que cobrar conciencia de que somos nación independiente y autónoma, sin utopías pero tampoco con transigencias dolorosas e indignantes” (Brie, 2005: 18-19).

tino final del cuerpo de Santa Cruz, mediante un esquema de acciones reiterativas que simboliza el chantaje y la confusión que sufrió la familia durante años (corridos, abrazos, y oscilaciones proxémicas; ella y él resbalan, caen alternadamente, se separan, se unen)¹⁴.

Hacia el final, cobra mayor preponderancia dramática el “bajo continuo” de toda la obra: el tópico del duelo, asociado al juicio y el castigo a los culpables del crimen. Cristina desnuda y lava el torso de Marcelo para volver a vestirlo como gesto simbólico y ritual que aún no pudo ser realizado, mientras él narra la lucha por la Verdad encarnada por la mujer tras su regreso del segundo exilio en México. Aunque García Meza fue condenado, Banzer no fue procesado y muy por el contrario estuvo siempre al amparo de la “justicia” y el régimen democrático –de ahí que del lienzo emerjan en ese momento las imágenes de los políticos que gobernaron el país en los últimos veinte años–¹⁵. La obra, y principalmente esta escena, propone una práctica de “duelo simbólico” en tanto recurso para la política (Butler, 2006). En ese sentido, el personaje de Cristina configura “el paradigma de la memoria de los desaparecidos, oponiéndose solitaria, silenciosa y dignamente cada día, al embotamiento y el olvido con que quedan impunes en nuestras democracias las violencias sufridas en las dictaduras pasadas” (Brie, 2008: 31). Justamente, en esta escena la idea del cuerpo nacional saqueado visto desde el martirio de Santa Cruz, alegoría que señalamos al comienzo de este análisis, es transparente:

“**Marcelo:** El verdadero martirio está en esta tierra, en su miseria, su exclusión, su hambre, su injusticia, allí reside el martirio, inmenso, sin nombre, colectivo y total. Allí se perpetúa nuestra muerte, nuestra voz silenciada, nuestras denuncias, aparentemente inútiles. ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo?”
(Brie, 2005: 39)

El último cuadro, titulado “La eternidad”, representa el reinicio circular de la obra: en un extremo del “corredor de la memoria”, Cristina se presenta con un andador y zapatillas de bailarina. Aunque decidida a avanzar, cae, y es sostenida por Marcelo hasta que logra atravesar el pasillo. Así, la escena queda como al comienzo, mientras las imágenes de ambos en el lienzo vertical “rejuvenecen” (movimiento inverso al que se ha dado a lo largo de la puesta).

Afirmando su carácter de “espacio poético” de revelación y protección de los derechos humanos, la pieza propone la renovación de la trama social. Asumién-

.....
14 Nuevamente, la escena va creciendo en fuerza y dramatismo: incluso para expresar la burla y manipulación a la que fue sometida Cristina, por única vez el actor encarna la figura de las *fuerzas-cosa* y le hace señas, sacude, sopla la nuca a la mujer en una especie de “juego siniestro”.

15 Brie ha señalado su indignación frente a la complicidad de los diarios, de ayer y de hoy: “Curiosamente los mismos periódicos que hoy acusan de ‘dictador’ a Evo Morales, elegido con el cincuenta y cuatro por ciento de los votos, se encargaron de ensalzar al dictador ‘arrepentido’ en su nueva máscara democrática” (Brie, 2008: 30). El “dictador arrepentido” no es sino Banzer, presidente democráticamente elegido por los bolivianos en la década del noventa.

dose “sólo teatro”, responde responsablemente a las posibilidades e imposibilidades de la representación de la violencia, configurando una territorialidad Otra que brega por la reactivación y promoción del principio de Vida. El repudio a la desaparición forzada de personas, se apoya en la historización de su ocurrencia a través de la reposición textual de los discursos políticos y presentaciones parlamentarias que Santa Cruz hiciera durante su trayectoria intelectual. Centrándose en su figura y poniendo de relieve las razones políticas de su detención y asesinato, la obra representa críticamente el paradigma de “humanidad” sobre el que descansó el marco de posibilidad de la violencia, reactivando la comprensión del desorden aún imperante (impunidad) y recalando formas de resistencia a la desmemoria.

Coda. Una política de la huella

En *Otra vez Marcelo* la representación de la violencia y la presencia de discursos testimoniales y material documental, funcionan como tentativa de vigorización de la humanidad de sujetos acallados/invisibilizados al hacerlos *aparecer* ante los otros y con los otros, en una arena política conflictiva y en disputa. Si la voz que sobre-vive y la imagen de la víctima persisten a contrapelo de la Historia, si son trazas encarnadas de la exclusión y la fuerza donde se expone que una vida desprovista de humanidad es posible, el compromiso que asume TA es el de introducir una *política de la huella* (Brossat, 2000) para, desde la cultura, marcar *huella en la política* y tender hacia una política por la Vida.

Puesto que “la tarea por venir consiste en establecer modos públicos de mirar y escuchar que puedan responder al grito de lo humano dentro de la esfera visual” (Butler, 2006: 183) y el obstáculo a sortear es el escamoteo de un espacio dentro de la esfera pública en el que el diálogo sea posible, la relevancia de la obra analizada –y del tríptico en general–, radica en que es propulsora de la discusión y disputa por la definición de lo “visible como humano”, así como generadora de conciencia de la necesidad de un tipo de vida social diferente. Es una producción que activa la indagación crítica del pasado reciente y el presente –el “orden dado” y sus marcos de sentido– y manifiesta un esfuerzo por dar expresión y representación a los sectores populares, sus intelectuales orgánicos y sus formas de resistencia. Para TA, hacer memoria por medio de corporalidades y poéticas de la escena apunta entonces a la defensa de la Vida y los derechos humanos desde un aprendizaje ético, concibiendo al teatro como experiencia social compartida, de diálogo, encuentro: teatro como “acto por la vida” (Diéguez Caballero, 2007; Vidal, 1994). La narración de lo acontecido se constituye en puente hacia la esfera política y, perteneciendo al presente, resignifica, elabora y restaura el pasado, pugnando por un espacio social más justo y solidario. X

Bibliografía

- Aimaretti, María (2012). “Representación del testimonio de sectores populares en la escena: el caso de En un sol amarillo (César Brie y Teatro de los Andes)”. En: *Revista Teatro XXI* nro. 32, primavera 2012. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Aimaretti, María (2014). “Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie”. En: *Revista Telón de Fondo*, nro. 19, julio 2014. Disponible en <http://www.telondefondo.org/>.
- Aimaretti, María (2015). “Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia)”. En: *Revista Telar*, nro. 13–14, año X, Universidad Nacional de Tucumán. Disponible en <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/>.
- Arreche, Araceli (2012). “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001–2011): emergencia y productividad de un debate identitario”. En: *Revista Gestos*, nro. 53, año 27, abril 2012.
- Brie, César (1997). “Terezín. Niñez, música y arte en un campo de concentración”. En: *El tonto del Pueblo*, nro. 2, junio 1997. La Paz: Plural.
- Brie, César (2000). *La Ilíada*. La Paz: Plural.
- Brie, César (2002). “Intervención en Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe”. En: *Revista Conjunto*, nro. 125, mayo–agosto 2002. La Habana: Casa de las Américas.
- Brie, César (2004). *En un sol amarillo, memorias de un temblor*. La Paz: Plural.
- Brie, César (2005). *Otra vez Marcelo*. La Paz: Plural.
- Brie, César (2008). “*Otra vez Marcelo* Quiroga. Testimonio de un proceso de creación”. En: *Revista Conjunto*, nro. 147, abril-junio 2008. La Habana: Casa de las Américas.
- Brossat, Alain (2000). “El testigo, el historiador y el juez”. En: Richard, Nelly (ed.); *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: El Cuarto propio.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminares: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Foix, Marita (2013). “Estudio crítico. Entrevista con César Brie”. En: Foix, Marita (ed.); *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- Irazábal, Federico (2004). “El teatro que busca un nuevo espejo”. En: *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Juarroz, Roberto (1976). *Poesía vertical*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Neustard, Robert (2001). *CADA DIA: la creación de un arte social*. Chile: El Cuarto Propio.

Pernasetti, Cecilia (2009). "Acciones de memoria y memoria colectiva. Reflexiones sobre memoria y acción política". En: De la Peza, María del Carmen (coord.); *Memoria(s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de Nación*. Buenos Aires: Prometeo.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1990). *Otra vez Marzo*. La Paz: Los amigos del libro.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1995). *Los deshabitados*. La Paz: Plural.

Suárez Ojeda, Néstor (2002). "Una concepción latinoamericana: la resiliencia comunitaria". En: Melillo, Aldo et. al (comps.); *Resiliencia, redescubriendo las propias fortalezas*. Buenos Aires: Paidós.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo et al. (comps.) (2004a). *Resiliencia y subjetividad en los ciclos de la vida*. Buenos Aires: Paidós.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo et al. (comps.) (2004b). *Resiliencia, tendencias y perspectivas*. Lanús: Universidad de Lanús.

Todorov, Tzvetan (2007). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Asterisco.

Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Vidal, Hernán (1994). *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*. California: Universidad de California.

Yerushalmi, Yosef (2003). "Reflexiones sobre el olvido". En: AA. VV; *Usos del olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Nueva Visión.