

CUERPOS Y ESPECTROS SOBREVIVIENTES EN LA DRAMATURGIA DE RAQUEL DIANA

Osvaldo Sandoval-Leon
Colgate University

El miedo seca la boca, moja las manos y mutila. El miedo de saber nos condena a la ignorancia; el miedo de hacer nos reduce a la impotencia. La dictadura militar, miedo de escuchar, miedo de decir, nos convirtió en sordomudos. Ahora la democracia, que tiene miedo de recordar, nos enferma de amnesia: pero no se necesita ser Sigmund Freud para saber que no hay alfombra que pueda ocultar la basura de la memoria.

Eduardo Galeano

En 1985, el escritor uruguayo Eduardo Galeano regresa a Montevideo después de doce años de exilio en Argentina y España. A partir de entonces, Galeano comienza a escribir una serie de relatos y vivencias personales que combinan una prosa llena de imágenes poéticas con un claro compromiso político. Dentro de estos relatos se encuentra la reflexión sobre el miedo encabezada en el epígrafe, titulada "La desmemoria/2," la cual forma parte de la colección publicada en *El libro de los abrazos* (1989). Este libro presenta, por una parte, temas universales como la creación del mundo, celebraciones de la vida, resurrecciones, los sueños, el arte, el tiempo y la naturaleza. Por otro lado, contrapone los temas mencionados con una realidad dolorosa que muestra la crudeza y amargura de las dictaduras militares y su efecto en las sociedades que se ven obligadas a lidiar con las repercusiones. Los temas que Galeano toca acerca de esa realidad dolorosa son el exilio, la alienación, el hambre, el terror, la desmemoria, el silencio, la televisión, la civilización del consumo y sobre todo el miedo que se implantó durante la dictadura, produciendo así un aislamiento y fragmentación social entre víctimas y cómplices del pasado.¹ Si bien han pasado casi cuarenta años desde el

¹ Tras ganar la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes en 2009, Galeano en su discurso y en un coloquio posterior al premio destacó la amenaza constante en el mundo, al cual se refirió como una "dictadura universal del miedo" que obliga a la obediencia e impide el decir, pensar y recordar. Criticó asimismo que algunos sectores de la derecha en

regreso de la democracia en Uruguay, la reflexión de Galeano sobre el miedo de recordar, su gravedad y transferencia generacional nos invita a repensar los momentos del pasado reciente y reevaluar los espacios alegóricos (centros clandestinos de tortura, desaparición y censura) que alguna vez engendraron terror en el colectivo uruguayo. La importancia de observar estos espacios en función de sitios de memoria histórica va más allá del reconocimiento ciudadano sobre el pasado dictatorial en la actualidad. El objetivo radica en examinar la apropiación y función performática de la memoria como mecanismos que permiten despolitizar y desarchivar estos sitios para así recobrar el valor humano detrás de cada desaparición, asesinato y control sistematizado de los comportamientos sociales y artísticos. Para esto, la creación dramática en posdictadura ofrece espacios colectivos que se encargan de actualizar la memoria, pero sobretodo retan al lector/espectador a despojarse del miedo de recordar.

En sus múltiples estudios críticos sobre la dramaturgia latinoamericana contemporánea, Beatriz J. Rizk ha señalado la función del teatro como un lugar donde se encuentran los lugares de la memoria específicos que preservan una identidad de carácter múltiple y pluralista, y le dan a la vida un sentido de conservación y continuidad.² En las últimas décadas, el teatro no solo ha producido una realidad por medio de la vía de la imitación en el sentido aristotélico, sino que produce su propia realidad teatral a través de la práctica escénica de la memoria bajo el ejercicio lingüístico y corporal. Esta realidad teatral se confunde con su imitación justamente por la creación de identidades alternativas que se admiten en la memoria o en los sueños de los personajes. La repetición, el conflicto, el caos, el desorden y el enfrentamiento son formas de reintegración en la memoria que surgen, entre otros motivos, por las resistencias que desarrolla el sujeto que recuerda. En este sentido, el teatro que presenta temas de la memoria en el Cono Sur latinoamericano sigue fórmulas similares en torno a los discursos alternativos de la memoria que descentralizan la imposición del olvido. De esta manera, el presente capítulo examina los espacios (in)tangibles de la memoria colectiva en las obras *Laguna* (2009) y *El tipo que vino a la función* (2014) de la dramaturga uruguaya Raquel Diana.³ Ambas obras contextualizan la tortura, la desaparición y la censura

Uruguay, y América Latina, utilicen el discurso del miedo y la inseguridad, particularmente en situaciones de crisis económica. Uno de los peores aliados de ese miedo, según Galeano, es la desmemoria, ya que “traducida en impunidad estimula el delito” (*La Información*).

2 Estas ideas se conjuntan en los estudios primarios de Rizk en *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. (2001). Su análisis se expande en los Tomos I y II de *Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano* (2010).

3 Estas obras forman parte de la colección de teatro *Allá* (2017), en la cual también se incluyen las obras *Cuentos de hadas* (1998) y *Secretos* (2001) de Raquel Diana.

ocurrida durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985). Teniendo en cuenta los diversos estudios sobre la memoria histórica, así como la aproximación al teatro político de denuncia y performance artístico de protesta social,⁴ este capítulo cumple los siguientes objetivos: 1) observar cómo la teatralización de los espacios de la memoria resignifican la asociación fragmentada entre recordar y olvidar una realidad que se define en términos de amnesia y 2) analizar la función de cuerpos visibles (presencias) y cuerpos desaparecidos (ausencias) reunidos en sitios performativos que cumplen la función de redención, justicia y reparación. Bajo estos propósitos, la dramaturgia de Raquel Diana nos ofrece un espacio que no sólo conmemora el pasado, sino que además acciona el compromiso moral y político del espectador a través de la trasgresión del espectáculo teatral, tal como se demuestra con el rompimiento de la cuarta pared en *Laguna* y *El tipo...*

*Laguna*⁵

Esta obra presenta el relato de la Mujer, una profesora de literatura jubilada, la cual padece de una enfermedad referida como lagunas mentales. La Mujer hace un recorrido por el histórico Batallón de Ingenieros No 4, también conocido como el Cuartel de Laguna del Sauce en el Departamento de Maldonado, Uruguay. Dicho lugar tuvo la función de centro de detención y torturas desde 1975 hasta 1984. Durante su recorrido, la Mujer se encuentra y conversa con una serie de personajes reales e imaginarios. Estos encuentros se encargan de marcar las temporalidades pasado/presente en el relato de la protagonista. El primer encuentro ocurre con un joven Soldado, el cual le pide a la Mujer que se retire del sitio, ya que no es un lugar autorizado. No obstante, la Mujer insiste en obtener información sobre la foto de un hombre que lleva en su bolsillo. Asimismo, le pregunta al Soldado sobre los rumores de las leyendas de las almas en pena que rodean la zona. El Soldado niega conocer al hombre de la foto y en un principio desmiente las leyendas que en realidad se refieren a historias de desaparecidos.

El siguiente encuentro sugiere un cambio de temporalidad hacia el pasado. En este caso, la Mujer se enfrenta al personaje/espectro del hombre de la foto,

4 Identifico el término *performance* y su distinción socio-artística con base en el aproximamiento de Juan Villegas en *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina* (2011) y Diana Taylor en *Performance* (2016). El “performance como una expresión que puede incluir desde el teatro en sentido tradicional y las prácticas escénicas hasta lo que he denominado teatralidad y teatralidad social” (Villegas 26).

5 Se termina de escribir en 2009. Un año más tarde obtiene una mención especial en el concurso de dramaturgia de la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE). La obra se estrena en 2013 en la Sede de la Junta Departamental de Maldonado bajo la dirección de Raquel Diana.



El tipo que vino a la función, 2019
Fotos: ©Alejandro Persichetti

Él, personaje inspirado en la historia de Horacio Gelós Bonilla.⁶ Durante esta conversación no solo se descubre la relación amorosa entre ambos personajes, sino también la ideología de Él y su afiliación sindical y política de oposición en contra de la dictadura militar, lo cual ocasiona su persecución, captura, tortura y desaparición. Enseguida viene el segundo encuentro de la Mujer con el Soldado. En esta parte, el Soldado admite lo que en un principio negaba sobre las leyendas: “Dicen que hay un hombre, un viejo soldado del batallón, que pesca de noche al borde de la laguna. Nadie se puede acercar por el perro. Pero yo creo que todo es mentira” (109). Esta confesión da cabida al siguiente encuentro de la Mujer con otro personaje/espectro, el Pescador, el cual ofrece una breve historia de la represión dictatorial bajo la perspectiva del militar. En el tercer y último encuentro de la Mujer con el Soldado, aparece el Viejo. La Mujer le muestra la foto del hombre que busca y el Viejo confiesa haber sido compañero de Él. Después de narrar con detalles los procedimientos de tortura que les aplicaban durante su detención en el Cuartel, el Viejo le dice a la Mujer, “No lo vas a encontrar, por más que arañes la tierra . . . Nos decían que habláramos o nos mataban y nos tiraban al medio de la laguna” (123). Tras un abrazo consolador, la Mujer le hace entrega de la foto al Viejo, para que recuerde. Seguido de este claro acto de transferencia, la Mujer finaliza el propósito inicial de su visita al Cuartel, el cual alude a la muerte: “Me voy a quitar los zapatos y los voy a poner al borde de la laguna, indicando el lugar por el que voy a entrar al agua...” (124). De esta manera, *Laguna* nos presenta una pluralidad de relatos e historias que, por medio de personajes sin nombre propio, logran producir un sentido de asociación e identificación dentro de distintos grupos sociales que fueron afectados por la dictadura.

*El tipo que vino a la función*⁷

Esta obra metateatral reúne a tres generaciones de artistas dedicados al teatro. La acción transcurre en el recinto de un escenario teatral que gradualmente cobra la función de una simbólica sala de interrogación. Al comienzo del espectáculo dentro de la obra, aparece el personaje referido como A, descrito como “un

6 Obrero, militante del Frente Izquierda de Liberación (FIDEL), Frente Amplio (FA) y uno de los mártires del Sindicato Único Nacional de la Construcción y Anexos (SUNCA). “Fue detenido el dos de enero de 1976 en la Plaza de San Fernando en la ciudad de Maldonado por dos individuos de particular que fueron luego identificados como integrantes del Ejército. Trasladado al Batallón de Ingenieros N° 4, Laguna del Sauce, Maldonado, de acuerdo a testigos presenciales fue torturado hasta la muerte, que se produce el 6 de enero luego de que fuera castrado. Su cuerpo nunca fue hallado. Tenía 32 años” (*Sitios de memoria Uruguay*).

7 Se termina de escribir en 2014, mismo año en el que recibe el Premio Juan Carlos Onetti. La obra se estrena en 2019 en el Teatro El Galpón bajo la dirección de *Marcelino Duffau*.



El tipo que vino a la función, 2019
Fotos: ©Alejandro Persichetti

hombre viejo y gordo; está sentado en una butaca igual a las que ocupa el público, pero ubicada en el espacio escénico” (129). Enseguida entra Lucía, la más joven de los artistas y le pide a A que se retire, ya que la función ha terminado. Sin embargo, A se niega rotundamente a abandonar la sala, reiterando una autoridad que al principio nadie entiende. Otra de las artistas, Sonia, interviene en la discusión y asegura que A es un tipo que atiende regularmente a las funciones y ensayos. Más adelante, A revela su identidad que se esconde bajo el apodo de “la Momia”.⁸ A partir de entonces, la situación se torna en un debate ideológico sobre la defensa de la cultura y la libertad artística. Por un lado, la Momia proclama su labor como “paladín de la justicia [que] protege a los buenos, castiga a los malos, y quiere a los niños muy tiernamente” (134). Por otra parte, Sonia manifiesta la importancia del teatro independiente que “fue construido con clavos usados, torcidos y enderezados a martillazos, por los trabajadores del arte escénico” (136). Tras la incertidumbre de Lucía por continuar o suspender la función, llega Martín “vestido como para representar una obra posdramática o algo así” (136) y sugiere que la Momia se quede y sea partícipe de la representación dramática como un personaje alejado de toda ficción. A pesar de su compromiso artístico, Martín demuestra un desgaste emocional sobre el pasado, afirmando que ya se ha hablado demasiado de los muertos, las torturas y las desapariciones.

El siguiente personaje en escena es Dalila, una joven artista que se encarga de recapitular las precauciones que debía tomar el teatro para evitar la represión y censura militar. Dalila le advierte a la audiencia las limitaciones del número de personas en los espectáculos, las contraseñas para poder entrar al recinto y la sustitución de los aplausos por chasquidos con los dedos. Asimismo, Dalila muestra el comportamiento debido frente a los censores, explicándole a la Momia que en los libretos no hay actores prohibidos por las autoridades, ni canciones peligrosas; tampoco hay metáforas ni símbolos que amenacen la integridad de la nación. En última instancia aparece Marlon, personaje veterano que figura la misma edad que la Momia. Ambos personajes, en su respectiva función de actor y censor, tuvieron un enfrentamiento en el pasado y ahora se encuentran nuevamente en el escenario para ajustar cuentas. Marlon aprovecha este momento para reafirmar que a pesar de la censura, el teatro nunca se sometió, “el público sabe lo que el actor está pensando. Y ahí no hay censura que valga. Te equivocaste, viejo. Hiciste que nuestro teatro fuera más interesante, porque la gente se juntaba a adivinar. A interpretar en un mismo sentido, ¿sabes cuál es?, en uno que iba en

8 Conocido bajo los nombres de Alem Castro, Alen Castro, Adolfo Sentena de Alem Castro Severo, Abayubá Centeno, Abayubá Sentena de Alencastro u Óscar 4. Fue censor oficial de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII) durante los años de la dictadura uruguaya.

contra de vos y de tus milicos” (152). Al final, se revierten los papeles; la Momia queda en el centro del escenario, sin poder levantarse de su silla, en un acto de justicia divina donde los espectadores se posicionan como testigos y jueces a su vez, resonando las últimas palabras de Marlon, “te digo que no hay cosas iguales para el tiempo y la memoria: un tiempo se puede acabar, la memoria no” (154).

(Pos)dictadura

Si contemplamos retrospectivamente los años posteriores de la transición a la democracia en Uruguay, podemos observar un retraso notable en materia de justicia para las víctimas de la dictadura.⁹ A pesar del esfuerzo colectivo por denunciar la violación de los derechos humanos durante el periodo 1973-1985, plasmado con la publicación del informe *Nunca Más* (1989), decretos bajo la primera presidencia de Julio María Sanguinetti como la Ley de Caducidad de 1986 eximían a militares, oficiales y ciudadanos involucrados en actos delictivos antes del gobierno constitucional del primero de marzo de 1985. La ratificación de esta ley tras la pérdida del “voto verde” en el referéndum anulatorio de 1989 muestra la división y el conflicto social entre los que apoyan el olvido y los que luchan en contra de la impunidad ante un segmento del gobierno que considera la dictadura como un tema de desinterés público. La década de los noventa marca el inicio de movimientos sociales y artísticos de protesta tales como la inauguración de la Marcha del Silencio en 1996 y la convocatoria de talleres de género y memoria, impulsada por un grupo de mujeres en 1997 que reúnen más de trescientos testimonios de víctimas directas y testigos de la violencia.¹⁰ A partir de estas iniciativas, aunadas a la importante publicación colectiva *Mi habitación, mi celda* (1990)¹¹ y el descubrimiento de fosas comunes, comienza a difundirse ampliamente otra perspectiva de la historia, más diversa y fuera del encajonamiento de los archivos y de los renglones pautados por discursos hegemónicos que sustentan el “no tener ojos en la nuca.”

9 Ver el estudio de Felipe Michelini en “Contra la cultura de la impunidad: reflexión, compromiso y aprendizajes ante los nuevos desafíos” (2011), el cual hace un recorrido desde 1990 a 2011 para demostrar la lentitud y las fracturas en el infinito proceso de la transición a la democracia uruguaya.

10 El resultado de los talleres de género y memoria queda plasmado en los tres volúmenes de *Memorias para armar*, publicados en 2001, 2002 y 2003.

11 *Mi habitación, mi celda* es uno de los primeros testimonios publicados por mujeres. Las historias incluidas de Lucy Garrido y Lilian Celiberi son ejemplos que narran las experiencias durante el encarcelamiento en Uruguay, pero sobre todo, declara Celiberi, son historias y fragmentos individuales que se unen al colectivo en la lucha “para ser personas –a pesar del condicionamiento– fue la principal trinchera de la única guerra que se dio en el país desde el golpe: la de la dignidad contra el terror . . . reivindicar el derecho a la palabra, nacida del hartazgo de una politiquería que cierra las tenazas del poder sobre nuestros sufrimientos” (7).

La llegada del presidente Jorge Batlle en el año 2000 marca por fin un cambio en la investigación de los delitos dictatoriales, reconociendo por primera vez y de manera oficial a la asociación Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos y estableciendo ese mismo año la primera Comisión por la Paz. El primer gobierno del Frente Amplio en 2005 continúa esta labor de reconocimiento y bajo el mandato del presidente Tabaré Vázquez se empiezan a procesar y condenar a los primeros opresores de la dictadura uruguaya, incluyendo al presidente de facto Juan María Bordaberry. Sin embargo, la Ley de Caducidad¹² sigue vigente y con ello la impunidad de muchos. Esto acarrea una serie de conflictos sociales que además se intensifican por la falta de inclusión y reconocimiento de los casos específicos de violencia sexual hacia la mujer durante la dictadura.¹³ A pesar de que se han promulgado leyes de compensación económica, médica y moral, como la ley de “Reparación a las víctimas de la actuación ilegítimada del Estado en el periodo comprendido entre el 13 de junio de 1968 y el 28 de febrero de 1985” en 2009 y más recientemente la ley de “Declaración y Creación de Sitios de Memoria Histórica del Pasado Reciente” en 2018, todavía existen decenas de casos irresueltos y cerca de 200 desaparecidos según el reporte más reciente de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos en 2020.¹⁴ Como se puede observar, el manejo del pasado dictatorial ha sido un proceso lento y truncado, pero sobretodo se percibe la complejidad y la fuerte institucionalización de la memoria histórica, lo cual nos lleva a cuestionar el desplazamiento de estas memorias en la actualidad y cómo afecta a una generación que nace durante la dictadura y la transición a la democracia.

Memoria, teatro y espacios de resistencia

Son vastas las vertientes en los estudios de la (pos)memoria en comunidades cuyo pasado arrastra contextos de represión política y terrorismo de Estado. Uno de los mayores problemas reside en los efectos del trauma individual y colectivo que suele silenciar y obstruir la capacidad de hablar sobre la violencia del pasado. Estos efectos los aborda Cathy Caruth en múltiples estudios psicoanalíticos, proponiendo un acercamiento al trauma no sólo como un efecto de destrucción

12 La Suprema Corte de Justicia declara la inconstitucionalidad de esta ley hasta el año 2009 y en 2011, finalmente, se anula.

13 En 2011 se da la primera denuncia oficial de violencia sexual por parte de veintiocho mujeres ex-presas políticas. Dicho caso queda irresuolto y se reactiva hasta abril de 2018. Uno de los resultados de esta denuncia es la publicación de *Las Laurencias* (2012) en la que se compilan testimonios y se analiza la violencia sexual basada en el género ocurrida durante el terrorismo de Estado uruguayo.

14 Información disponible en la página *web* de la asociación.

sino también como un enigma de la supervivencia.¹⁵ La experiencia traumática como una relación paradójica entre la destrucción y la sobrevivencia se torna en una experiencia abrumadora en el que la repetición de los eventos catastróficos del pasado ocurre de una manera ambigua, indeterminada e incontrolable. Así lo observa Mieke Bal en *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (1999), analizando la dificultad por transferir la ambigüedad de las memorias traumáticas en una narrativa coherente y lineal, debido a la falta discursiva que conlleva narrar lo inenarrable o representar visualmente las instancias de violencia que destruyen física y mentalmente al sujeto.¹⁶ Por este motivo, Bal se encarga de cuestionar las maneras adecuadas de representar y personificar el trauma de las víctimas y asimismo, observar cuáles son las posibilidades de integrar el trauma a una narración que trasgreda la linealidad y coherencia. Las obras de teatro de Raquel Diana muestran cómo la dislocación y la fragmentación del sujeto agraviado durante y después de la dictadura son elementos que funcionan, dentro del texto y la representación teatral, como estrategias transmisoras del trauma. Los elementos dislocados y fragmentados de la memoria traumática se manifiestan a través de una narración escrita u oral no-convencional; por ejemplo, a través de silencios, oscuros, ruidos, o movimientos corporales. El lenguaje poético del absurdo (metáfora, ironía, parodia), por ejemplo, busca en los archivos de la memoria traumática la forma de demostrar la naturaleza y la sensación nostálgica de lo vivido, a pesar de su fragmentación. El teatro de Diana no busca la normalización de la memoria traumática, sino más bien intenta crear espacios que proporcionen alternativas para así reconocer el efecto traumatizante de las víctimas, tal como se percibe con la protagonista en *Laguna*. En esta obra, el vacío existencial de la Mujer se produce a partir del trauma que involucra la pérdida del ser amado. Como lo señala Dominick LaCapra en *Writing History, Writing Trauma* (2014), cuando la ausencia se convierte en pérdida, incrementa la posibilidad de una nostalgia fuera de lugar o de políticas utópicas en busca de una nueva totalidad. Así, el sujeto se enfrenta a una melancolía interminable, lo cual imposibilita el proceso del duelo.

15 Para propósitos de este estudio, consideramos el estudio de Caruth "Parting Words: Trauma, Silence, and Survival" (2014) para sustentar las consecuencias del trauma en las víctimas: "The return of the traumatic experience is not the direct witness to a threat to life but rather the attempt to overcome the fact that it was not direct, to master what was never fully grasped in the first place. And since consciousness cannot bear witness to death, the life of the survivor becomes the repetition of the reality that consciousness cannot grasp. In the traumatic encounter with death, life itself attempts to serve as the witness that consciousness cannot provide" (22).

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

Por esta razón, me centro en los síntomas postraumáticos que afectan la relación entre el individuo y la sociedad, así como la implicación política en la representación y actuación de los sitios trans-históricos que ostentan las obras de Diana en tanto espacios de negociación y transformación. Esto me permite abordar la movilidad discursiva de los sitios de memoria histórica y la importancia que adquiere el posicionamiento disyuntivo del sujeto que asiste a estos espacios simbólicos para desarchivar el trauma colectivo. Como lo apunta Dora Apel en *Calling Memory into Place* (2020), “Place is here conceived as a center for meaning, self-reflection, and belonging, and, conversely, of dislocation, forced mobility, and atrocity” (10). Apel hace la asociación entre cuerpo, memoria y lugar a partir de actos sociales y artísticos (homenajes, fotografía, pintura, testimonios) para analizar cómo los lugares que inscriben la memoria resignifican su concientización histórica a partir de miradas cambiantes e intergeneracionales, “producing cultural memory that changes how we understand the past and approach the present, often by remembering what was formerly considered unworthy of being remembered or by reinterpreting its meaning” (11). Por ende, es importante reconocer la labor de los proyectos colectivos y militantes en el presente uruguayo que se encargan de desmaterializar el trauma y asimismo, de regresarle el valor humano a los sitios de memoria histórica. Si bien pasaron más de treinta años desde el regreso de la democracia para que el gobierno uruguayo reconociera oficialmente los sitios de memoria histórica, la investigación exhaustiva de grupos como *Sitios de Memoria Uruguay*¹⁷ han logrado sacar de las ruinas 145 centros de detención donde se dio la censura, tortura y desaparición sistemática, pero sobretodo han conseguido visibilizar la historia de más de cuatrocientas personas identificadas como víctimas en estos sitios.

La dramaturgia de Diana se une al compromiso social y artístico de protesta por medio de obras como *Laguna* y *El tipo...*, cuya teatralización de los espacios físicos y alegóricos de la memoria traumática se transfiguran en espacios de justicia y condena. Observo en primera instancia la alegoría a los lugares de detención, fosas comunes y centros de censura, asimilados como espacios puros de la excepción. Teniendo en cuenta el estudio de Giorgio Agamben en *Homo Sacer* (1995), estos espacios posicionan al ser humano en un estado próximo a la muerte o se utilizan como sitios para desechar lo indeseable, lo peligroso y

17 Con el apoyo de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos y la Asociación de expresos y presas políticas CRYSQL, el objetivo del proyecto *Sitios de Memoria Uruguay* es “identificar, visibilizar, conectar y disponibilizar la información sobre los lugares desde donde se organizaron y cometieron delitos de lesa humanidad durante el accionar ilegítimo del Estado (1968-1973) y la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985)”. La recopilación de datos históricos (centros de detención, asesinatos, secuestros) incluye reportes oficiales desde la década de los setenta hasta su último reporte en 2020.

todo aquello fuera de la normalidad decretada por el Estado (170). Estos espacios representan el aislamiento, la pérdida y sobre todo la destrucción/desarticulación del individuo. Por esta razón, los centros de detención, las fosas comunes y los centros de censura que se utilizaron durante la dictadura quedan marcados como espacios inhumanos. En ambas obras, la laguna y el teatro se presentan como espacios del silenciamiento, desaparición y muerte. Las acciones de poder que se llevan a cabo en dichos lugares destruyen la comunicación verbal de los individuos por medio de la represión y amenaza de tortura. La capacidad verbal de la víctima se reduce a un estado agónico de inexpressión. Así lo ejemplifica la censura del grupo artístico al que pertenece Marlon en *El tipo...*, o la historia de Él (Horacio Gelós Bonilla) en *Laguna*, el cual fue torturado por los militares en el Cuartel de Laguna del Sauce y después de asesinarlo, arrojaron su cuerpo en la laguna. El reto en las obras de Diana consta de recobrar el valor humano de estos lugares y convertirlos en espacios de resistencia, inclusión y reconocimiento. Por este motivo, Diana apela a la afectividad de cada historia que se esconde detrás de las paredes del teatro, en el fondo de la laguna y en general, de las abrumadoras estadísticas en los reportes oficiales.¹⁸ Una de las estrategias que utiliza la dramaturga para conseguir la afectividad es el regreso de los protagonistas a los lugares de represión. El regreso como un acto simbólico en los estudios del trauma puede tomar distintas vertientes. En primer lugar, se puede recuperar la capacidad verbal para comunicar lo antes silenciado y así transgredir los espacios del poder y desenmascarar la realidad que se oculta en los discursos de conciliación nacional, impunidad y pactos del silencio. Por ejemplo, el regreso de la Mujer en *Laguna* implica un retorno al pasado para encontrar la verdad sobre la muerte de Él. Asimismo, activa múltiples voces que revelan los mecanismos de tortura en el Cuartel (el Pescador), los testimonios de víctimas sobrevivientes (el Viejo) y la complicidad del silencio en el presente (el Soldado). El regreso de la Momia en *El tipo...* no sólo informa acerca de los dispositivos de censura en el pasado, sino también involucra una reversión de poderes para que Marlon pueda finalmente enfrentar a su represor y saldar cuentas. En segundo lugar, el regreso a los sitios que originan el trauma se contempla como parte del proceso del duelo. Si consideramos los estudios psicoanalíticos del duelo por parte

18 Siguiendo las propuestas de Teresa Brennan y Nicholas Ridout sobre los estudios del afecto, Paola S. Hernández apunta en *Staging Lives in Latin American Theater* (2021) el impacto que tiene conectar historias personales con la audiencia: "Thus, affect studies propelled by how emotions are felt in the theater, how the transmission of affect can detonate other feelings, and how new forms of intimacy and belonging can create new sites of performance that highlight conviviality and community are central" (12).

de Sigmund Freud,¹⁹ podemos observar que la resolución de la Mujer por darle fin a su vida en su regreso a la laguna representa su resistencia contra el olvido debido a su enfermedad degenerativa de la memoria. Es decir, olvidar significa no cumplir el proceso del duelo. Por otro lado, su resolución también forma parte de los efectos contraproducentes producidos por la pérdida del ser amado y la melancolía. Sin embargo, la obra se aproxima al duelo de la Mujer más allá de un estado patológico para mostrar cómo el dolor de la pérdida y melancolía puede conciliarse por medio del descubrimiento de la verdad. De esta manera, la Mujer encuentra en la verdad la paz espiritual necesaria para darle significado a su muerte y así cerrar el proceso del duelo. Esto se refleja al final de la obra con un abrazo afectuoso de la Mujer al Viejo, al cual también le hace entrega de la foto de Él en un claro acto de transmisión de la memoria. En último lugar, el regreso puede tener efectos adversos al reconocimiento de la memoria histórica, sobre todo en las generaciones jóvenes que nacen durante y después de la dictadura. Tal es el caso de Martín en *El tipo...*, quien tras la presencia de la Momia, manifiesta un cansancio emocional:

Me tienen podrido. Yo no tengo nada que ver. Lo que pasó, pasó. Antes, hace tiempo, antes de antes. No tengo la culpa. No estaba ahí. Tengo derecho a vivir mi vida ahora, sin que me estén trayendo a cada rato a los muertos, los torturados, los desaparecidos. Los represores y los reprimidos. No soy víctima ni victimario... (*Al público*). Queridos espectadores, prometo que no van a sufrir. Prometo que hoy no van a ser sometidos al aburrimiento del recuerdo de épocas de las que no renegamos, pero de las que ya hemos hablado lo suficiente. (139)

En este caso, Martín no vive directamente la dictadura, pero es importante notar como la transferencia del trauma colectivo que suscita el regreso del pasado puede encarnar el silencio y el olvido.

Los tres ejemplos señalados sobre el regreso de los protagonistas a los lugares de represión responden a la complejidad del tratamiento del pasado en sitios de carga simbólica. Recuperar la voz, conciliar los efectos del duelo e incluso el rechazo por recordar el pasado son parte de un proceso inclusivo que visibiliza y diversifica las emociones, comportamientos y reacciones humanas, haciendo que la teatralización de cada historia cobre un sentido afectivo más próximo a la

19 El duelo lo define Freud como “the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one’s country, liberty, an ideal, and so on” (“Mourning and Melancholia” 243). Los efectos del duelo, según Freud, varían desde un profundo desapego del mundo exterior hasta la incapacidad de sustituir la pérdida. Características que muestran el proceso de un duelo “normal” a uno patológico, que en parte es causado y sumado por la pérdida de la autoestima, son la depresión, alucinaciones y tendencias suicidas. La pérdida del ego inhabilita la posibilidad de liberarlo y por lo tanto no se puede completar el proceso de duelo (Freud 245).

realidad. De esta manera, Diana reevalúa los espacios alegóricos de la excepción para convertir las ausencias en presencias ante un público partícipe de la historia en el aquí (presente) y allá (pasado).

Por otra parte, y aunado a la significancia de los espacios alegóricos, identifico el espacio físico como el entablado donde se lleva a cabo el montaje de las obras. Este espacio teatral desempeña una función que va más allá de darle vida al texto dramático sobre un momento específico de la historia. En este espacio se reúne un cuerpo artístico (actoral/técnico) y un cuerpo de espectadores, cuya presencia y convivencia permite una negociación dialógica sobre el pasado y presente. Si bien ambas obras rompen la cuarta pared para lograr esta negociación, me interesa remarcar el efecto que produce conjuntar un cuerpo social (artístico y espectadores) en un espacio determinado. Para esto, considero los estudios de Judith Butler y Diana Taylor para establecer el alcance político que conlleva la presencia y la agrupación. Hacer acto de presencia, como lo explica Taylor en *¡Presente! The Politics of Presence* (2020), puede ser entendido como un grito de guerra, un acto de solidaridad, un compromiso de testificar, un acompañamiento, “an ongoing *becoming* as opposed to a static *being*, as participatory and relational, founded on mutual recognition; a showing or display before others; a militant attitude, gesture, or declaration of presence; the ‘ethical imperative,’ as Gayatri Spivak calls it, to stand up and speak against injustice . . .” (4). Bajo este contexto, el estar presente en agrupamiento, o *acuerpamiento* como lo llama Taylor, estimula la construcción de una comunidad que apoya y lucha por una causa común. De acuerdo con el análisis de Judith Butler en *Notes Toward a Performativity Theory of Assembly* (2015):

when bodies assemble on the street, in the square, or in other forms of public space (including virtual ones) they are exercising a plural and performative right to appear, one that asserts and instates the body in the midst of the political field, and which, in its expressive and signifying function, delivers a bodily demand for a more viable set of economic, social, and political conditions no longer afflicted by induced forms of precarity. (11)

El espacio teatral, visto como un espacio público y performático, da cabida al encuentro colectivo para denunciar la precariedad del pasado, evaluar sus efectos en el presente y proponer soluciones. La crítica teatral sobre la puesta en escena de *Laguna* y *El tipo...* ha destacado la forma en cómo ambas obras logran producir en el espectador situaciones incómodas y sensaciones de vulnerabilidad por los temas (censura, tortura, desaparición, asesinatos) y la manera en que se presentan. Ahora bien, la incomodidad y la vulnerabilidad, como lo afirma Butler, es una forma de activismo político (123). En el contexto de las obras de teatro de

Raquel Diana, este activismo se propicia a través de la discusión, el debate y el cuestionamiento durante y después del espectáculo. Para cumplir este objetivo, ambas obras hacen partícipe a la audiencia en la representación de historias reales de víctimas/ represores, fragmentando así el distanciamiento entre realidad y ficción. En *Laguna*, por ejemplo, las acotaciones indican que todos los parlamentos de la Mujer en cursiva están dirigidos al público. Durante estos parlamentos, la Mujer narra su testimonio en primera persona, muestra la fotografía de Horacio Gelós Bonilla y al final, justo antes de su muerte, responsabiliza a la audiencia para que le transmitan un mensaje a su hijo. Por su parte, la metateatralidad en *El tipo...* descentraliza el espacio escénico, lo cual nos remite a los mecanismos del Teatro Circular de Montevideo. Algunos de los actores intervienen desde las butacas donde se posiciona la audiencia. El censor, “la Momia,” se dirige constantemente a la audiencia e incluso los insulta. Al final, cuando el censor queda atrapado en su butaca en medio del escenario, la obra le otorga al espectador el último dictamen para de este modo propiciar el debate ante la impunidad de los represores que aún siguen libres o que han muerto exentos de culpa. Los espacios físicos/escénicos de cada obra no sólo desentierran de la memoria historias del pasado, sino también proponen fructificar la esencia colectiva del teatro para trasgredir el espectáculo y con ello los roles establecidos entre actor/ audiencia. Esto no significa restarle valor a la labor artística de la producción, sino más bien aprovechar la magnitud que tiene el teatro de producir en la subjetividad de los actores y la audiencia la emotividad, el afecto y un sentido de comunidad capaz de engendrar un cambio en materia de reconocimiento y reparación.²⁰ Así como lo apunta Butler, “public assembly embodies the insight that this is a social condition both shared and unjust, and that assembly enacts a provisional and plural form of coexistence that constitutes a distinct ethical and social alternative to ‘responsibilization’” (16). *Laguna* y *El tipo...* le otorgan agencia a la audiencia como testigos y actantes de la historia, con un deber moral y cívico para juzgar el estado actual de los desaparecidos y los efectos fatales que puede producir la falta de resolución en los familiares, como lo demuestra el suicidio de la Mujer (*Laguna*), así como evaluar la función del teatro como espacio de resistencia y la subsistencia de los represores en espacios públicos, como se observa con el regreso de la Momia (*El tipo...*). Por esta razón, es necesario repensar la función de los entablados donde se produce teatro, no sólo como un espacio de información, entretenimiento y

20 Seguimos la propuesta de Jill Dolan en *Utopía in Performance* (2005) para delimitar cómo el teatro une a un grupo de gente para crear momentos utópicos y experiencias sensoriales en vías de en futuro mejor: “Theater and performance offer a place to scrutinize public meanings, but also to embody and, even if through fantasy, enact the effective possibility of ‘doings’ that gesture toward a much better world . . .” (6).

didactismo, sino como un espacio donde la incomodidad y vulnerabilidad que producen los temas representados sean capaces de convertirse en actos de protesta dentro y fuera de la teatralidad escénica. Así como lo ha hecho *Sitios de Memoria Uruguay*, las obras de Diana visibilizan los sitios de represión con el propósito de desarchivar, actualizar y activar la memoria histórica.

Comentarios finales

La historia del teatro uruguayo ha forjado en sus raíces un carácter contestatario, de lucha y resistencia política. Desde principios del siglo XX, figuras importantes en la dramaturgia como Florencio Sánchez y su colaboración con el Teatro Río de la Plata (Montevideo y Buenos Aires) inscribieron modelos políticos y revolucionarios que conceptualizaron la escena dramática occidental para reflejar la realidad local de grupos marginalizados (proletariado, clases campesinas) por el influjo de la industrialización. Tras la consolidación de una dramaturgia uruguaya dispuesta a trasgredir normas sociopolíticas de poder, comienzan a surgir agrupaciones artísticas dedicadas a concientizar y movilizar a las masas, cuyo influjo y alcance social se manifiesta en la década de los treinta con el trabajo del Teatro del Pueblo y el Teatro Universitario, cofundadores de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) en 1947. Bajo la iniciativa de la Federación, nacen grupos importantes como Teatro El Galpón en 1949 y el Teatro Circular de Montevideo en 1954 que junto a la fundación de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu (EMAD) en 1949, reafirman el accionar teatral de fuerte militancia política, sobretudo ante la crisis social que acarrea la década de los sesenta y la subsecuente dictadura cívico-militar de 1973. Durante este periodo, el teatro es acechado por una fuerte represión artística por parte de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII). A pesar de esto, la responsabilidad del teatro por denunciar la violencia continúa en la clandestinidad y en el exilio, como lo demuestra la producción de los teatros independientes y la creación dramática de Mario Benedetti, Carlos Manuel Varela, Mauricio Rosencof y Carlos Liscano, utilizando técnicas de enmascaramiento representadas, por ejemplo, en el metateatro y el absurdo para evadir la censura.²¹ Con el regreso de la democracia, la urgencia por estabilizar el orden social y las implicaciones del aperturismo económico neoliberal se tornan en un

²¹ Ver el estudio de Beatriz Walker, *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria colectiva* (2007). Las obras teatrales que analiza Walker tratan temas de tortura, sueños truncados, vidas destruidas por la dictadura, y el desmantelamiento familiar, enfatizando los términos militares de desmembramiento y desarticulación.

nuevo reto para el teatro, ya que el dominio consumista, la incorporación masiva de los medios de comunicación y el dominio de grandes empresas multinacionales fijan la estructura, el contenido y la retórica de una vida cultural volcada a trivializar o desviar la mirada del pasado reciente. Por esta razón, el teatro uruguayo a fines del siglo XX implementa el uso de la memoria colectiva para confrontar los mecanismos del olvido y luchar contra el apagón cultural y la materialización de la memoria.²²

Este breve recorrido histórico demuestra cómo el teatro uruguayo ha estado presente en los momentos clave de lucha. Ante todo, nos permite abrir el diálogo sobre la influencia del quehacer político en la escena uruguaya contemporánea. Así lo observa la crítica de Roger Mirza y Gustavo A. Remedi,²³ los cuales subrayan el flujo generacional en la transferencia de realidades entre el pasado y presente, la destotalización/movilización del texto dramático y las dimensiones escénicas entre la ausencia y la presencia. Este último punto da cabida a una teatralidad que delimita múltiples escenarios, “el campo de lo que se ve, de lo que se representa, de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el campo de lo que queda oculto, de lo que no se ve, pero se intuye” (Cornago 7). El teatro de Diana, como lo ha demostrado el presente capítulo, aprovecha precisamente los campos ocultos e intangibles de la memoria para entablar un encuentro espectral con desaparecidos y represores, en sitios reales y performativos capaces de reunir a un colectivo en busca de reconocimiento, justicia y reparación.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. 1995. Traducido por Daniel Heller-Roazen. Stanford UP, 1998.
- Apel, Dora. *Calling Memory into Place*. Rutgers UP, 2020. <https://doi.org/10.36019/9781978807877>
- Bal, Mieke, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, eds. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. University of New England, 1999.
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard UP, 2015. <https://doi.org/10.4159/9780674495548>
- Caruth, Cathy. “Parting Words: Trauma, Silence, and Survival”. *Intervalla: platform for intellectual exchange* 2, “Trauma, Abstraction, and Creativity”, vol. 2, 2014, pp. 20-33.
- Celiberi, Lilian y Lucy Garrido. *Mi habitación, mi celda*. Arca, 1990.

22 Este implemento se observa principalmente en la generación emergente del momento que además sigue colaborando con las plataformas de los teatros independientes para combatir la polarización e inercia cultural sobre el pasado dictatorial. Por ejemplo, Mariana Percovich, María Dodera, Marianella Morena, Roberto Suárez, Raquel Diana, Gabriela Irabarren, Margarita Musto, Sergio Blanco y Gabriel Calderón. Ver “Construcción discursiva de la *generación de los noventa* en el teatro uruguayo” (2016) en Ignacio Gutiérrez Muíño.

23 Estudios como *Teatro y violencia en la escena contemporánea* (2009) en Mirza, y *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente* (2017), en Remedi.

- Cornago, Óscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia*. Abada, 2015.
- Diana, Raquel. "El tipo que vino a la función". *Allá. Cuatro obras de teatro*. Estuario, 2017, pp. 127-155.
- . "Laguna". *Allá. Cuatro obras de teatro*. Estuario, 2017, pp. 95-126.
- Dolan, Jill. *Utopía in Performance*. The University of Michigan Press, 2005.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia". *On the History of the Psycho-Analytic Movement*. Traducido por James Strachey. The Hogarth Press, 1966, pp. 243-258.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Siglo XXI, 1989.
- "Galeano habla de desmemoria, política y miedo al recibir la medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes". *La Información*. 29 de septiembre de 2009. www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/galeano-habla-de-desmemoria-politica-y-miedo-al-recibir-la-medalla-de-oro-del-circulo-de-bellas-artes_1U6ATd1Yw00YOVl0CYuZr3/
- González Baica, Soledad y Mariana Risso Fernández, editoras. *Las Laurencias*. Trilce, 2012.
- Gutiérrez Muiño, Ignacio. "Construcción discursiva de la *generación de los noventa* en el teatro uruguayo". *Cuadernos del CLAEH*, vol. 35, núm. 104, 2016, pp. 87-103.
- Hernández, S. Paola. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Northwestern UP, 2021. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1j667bc>
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins UP, 2014.
- Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos*. 1983. www.desaparecidos.org.uy/
- Michellini, Felipe. "Contra la cultura de la impunidad. Reflexión, compromiso y aprendizajes ante los nuevos desafíos". *Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011*, editado por Francesca Lessa y Gabriela Fried. Trilce, 2011, pp. 47-60.
- Mirza, Roger. *Teatro y violencia en la escena contemporánea*. INAE, 2009.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros, 2011.
- Remedi, Gustavo, editor. *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente*. Universidad de la República, 2017.
- Rizk, Beatriz J. *Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo I y II*. LATR Books, 2010.
- . *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Iberoamericana, 2001. <https://doi.org/10.31819/9783964569998>
- Sapriza, Graciela et al. *Memoria para armar Uno*. Senda, 2001.
- . *Memoria para armar Dos*. Senda, 2002.
- . *Memoria para armar Tres*. Senda, 2003.
- Sitios de memoria Uruguay. Un proyecto colectivo*. 1 de octubre de 2019. www.sitiosdememoria.uy/
- Taylor, Diana. *Performance*. Duke UP, 2016.
- . *¡Presente! The Politics of Presence*. Duke UP, 2020.
- Villegas, Juan. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. Gestos, 2011.
- Walker, Beatriz. *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria colectiva*. Corregidor, 2007.