

## ARTE Y TERROR: NOMBRAR EL HORROR DESDE EL TEATRO

*Maximiliano Ignacio de la Puente*  
*Universidad de Buenos Aires (Argentina)*  
*maxidelapuerta@gmail.com*

### Resumen

En este trabajo nos preguntamos, entre otras cosas, si es posible -y si lo es cómo- transmitir la experiencia del terrorismo de Estado que tuvo lugar en nuestro país, a través de manifestaciones provenientes del campo artístico. Para ello trabajamos con dos fenómenos del ámbito teatral, dos obras dramáticas: *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, y *Señora, Esposa, niña, y joven desde lejos*, de Marcelo Bertuccio. Si bien estas dos obras presentan características que las diferencian irremisiblemente -la primera fue escrita a fines de los años setenta del siglo pasado por uno de los dramaturgos fundamentales del siglo XX, un alemán de la ex RDA (República Democrática Alemana), quien falleció a fines de 1995; mientras que la segunda fue elaborada en 1996 por uno de los principales autores argentinos contemporáneos- ambas expresiones teatrales se proponen transmitir la experiencia del horror; en el primer caso, haciendo hincapié en las grandes catástrofes del siglo XX: las dos guerras mundiales, el nazismo, los campos de concentración, la Guerra Civil Española, los conflictos en Medio Oriente, etc.; en el segundo, teniendo como referente inmediato la experiencia del terrorismo de Estado que padeció nuestro país durante la última dictadura militar.

*“En alguna parte están quebrando cuerpos  
para que yo pueda vivir en mi mierda.  
En alguna parte están abriendo cuerpos  
para que yo pueda estar solo con mi sangre”.*  
*Heiner Müller, Máquina Hamlet*

### Presentación

En este trabajo nos preguntamos, entre otras cosas, si es posible -y si lo es cómo- transmitir la experiencia del terrorismo de Estado que tuvo lugar en nuestro país, a través de manifestaciones provenientes del campo artístico. Para ello trabajamos con dos fenómenos del ámbito teatral, dos obras dramáticas: *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, y *Señora, Esposa, niña, y joven desde lejos*, de Marcelo Bertuccio.

Si bien estas dos obras presentan características que las diferencian irremisiblemente -la primera fue escrita a fines de los años setenta del siglo pasado por uno de los dramaturgos fundamentales del siglo XX, un alemán de la ex RDA (República Democrática Alemana), quien falleció a fines de 1995; mientras que la segunda fue elaborada en 1996 por uno de los principales autores argentinos contemporáneos- ambas expresiones teatrales se proponen transmitir la experiencia del horror; en el primer caso, haciendo hincapié en las grandes catástrofes del siglo XX: las dos guerras mundiales, el nazismo, los campos de concentración, la Guerra Civil Española, los conflictos en Medio Oriente, etc.; en el segundo, teniendo como referente inmediato la experiencia del terrorismo de Estado que padeció nuestro país durante la última dictadura militar.

### Sobre *Máquina Hamlet*

*Máquina Hamlet* es un texto dramático dividido en cinco actos, estructura análoga a la de la obra de Shakespeare. Como todo texto de Müller, la obra nace de un intento por “destruir Hamlet”. El impulso de destrucción ha sido siempre uno de los motores principales en la escritura de Heiner Müller. “Mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas. Durante treinta años me obsesionó Hamlet, de modo que escribí un breve texto, *Hamletmachine*, con el que intenté destruir Hamlet (...) mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie. (...) Penetrar tras la superficie para ver la estructura” (Müller 1996: 160). Declaraciones como esta podrían haber sido formuladas también por el propio Bertolt Brecht, otro de los directores y dramaturgos más importantes del siglo XX, de quien Müller se considera heredero y continuador en muchos aspectos, especialmente en la utilización de uno de los dispositivos fundamentales de la dramaturgia épica brechtiana: el distanciamiento. Para Brecht, este procedimiento consiste en alejar la realidad representada para poder percibirla bajo una nueva perspectiva que ponga de manifiesto su lado oculto, ya que los objetos percibidos varias veces comienzan a no ser vistos: hemos perdido la capacidad de ver lo que se encuentra ante nuestros

ojos. Hacer visible lo que es invisible, lo que no puede verse no porque permanezca oculto, sino más bien porque está siempre presente, con el fin de percibir la estructura, el esqueleto de las cosas al que se refiere Müller. El distanciamiento vuelve a hacer presente lo familiar, que por estar a la vista de forma constante, deja de ser percibido

Sobre el texto dramático de *Máquina Hamlet* se podría decir que es un texto de ideas. Y sin embargo esa afirmación sería una simplificación sumamente pobre. En realidad, “nos encontramos ante uno de esos raros ejemplos que constituyen la literatura dramática en estado puro. La idea está contenida por completo en la palabra, perfectamente adherida a su superficie y llenando la totalidad de su volumen” (Ladra, 1987: 88). Y en cuanto a los estilos dramáticos puestos en juego en la obra, “el primero, más evidente en las partes 1, **Álbum de familia**, y 3, **Scherzo**, es de un surrealismo que muchas veces recuerda, tanto por el texto mismo como por el contenido plástico de las acotaciones escénicas, a “El público”, de Federico García Lorca” (Ladra, 1987: 88). El otro estilo visible en el texto surge en el acto IV, **Peste en Buda / Batalla por Groenlandia**, “y en las dos breves pero decisivas intervenciones de Ofelia, partes 2 y 5, es el que se destila de aquellas tiradas tan típicas del teatro alemán que tantas veces oímos en la obra de Bertolt Brecht y que procede del expresionismo. De esta mezcla de expresionismo y surrealismo está constituida la atmósfera de espanto en que se desenvuelve la obra” (Ladra, 1987: 89).

En ese sentido, el texto de la obra permite una apropiación del orden de lo poético: es posible leer ese texto y hacer una suerte de viaje personal. Es un material muy hermético y, de alguna manera, muy orgulloso de su propio hermetismo. Desde el punto de vista de su construcción, está constituido por una especie de *collage* proveniente de una gran cantidad de fuentes de procedencia diversa: “en *Máquina Hamlet* hay muchas citas: desde frases de Walter Benjamin, hasta diversos textos del propio Müller que están importados de otras obras suyas, además de textos de Shakespeare, John Reed, Theodor Adorno, Hölderlin, reportajes al clan Manson, etc.” (de la Puente, 2007: 4).

A pesar de que las experiencias del horror que *Máquina Hamlet* escenifica adquieren resonancias de carácter mundial, la puesta en escena de dicha obra que el grupo argentino “El Periférico de objetos” realizó en Buenos Aires desde 1995 hasta 1998 en el teatro “Callejón de los Deseos”, resignificó y reactualizó los contenidos del texto. Por la contundencia en la violencia de las imágenes -ligadas por momentos en forma explícita a los sucesos que atravesó nuestro país-, el montaje tuvo como referencia directa -para los propios artistas y para el espectador que la presencié- al terrorismo de Estado argentino.

Alejandro Tantanián -actor, autor y director teatral y ex integrante de “El Periférico de objetos”-, explica el trabajo desarrollado por el grupo en el proceso de adaptación del texto de Müller a la problemática argentina: “Lo que hicimos con Dieter Welke, un dramaturgista alemán especialista en la obra de Müller, quien vino especialmente a colaborar en el proceso de montaje, fue un trabajo de deconstrucción del texto original. Estuvimos tres semanas haciendo un trabajo de mesa. La idea fue partir del texto de Müller, tratar de entenderlo y desglosarlo en una suerte de listado de unidades mínimas. El texto quedó dividido entonces en cuarenta unidades. Esas unidades estaban dadas por un eje temático. A cada unidad le asignamos un título. Una vez hecho esto, traspasábamos esas unidades a ciertas imágenes que tuvieran que ver con la realidad argentina. El proceso de montaje decantó así en una suerte de listado de una determinada cantidad de imágenes que aludían al título de cada una de las unidades, a los ejes temáticos de las mismas y por ende a ciertas zonas del texto. En la superficie de ese trabajo dramático había una imagen vinculada a lo argentino. No necesariamente siempre relacionado con lo político, pero sí con nuestra realidad en ese momento como grupo, como artistas del medio teatral en Buenos Aires, como personas de determinada edad, sexo, clase social, etc. Por lo que la realidad argentina, y también nuestra situación como grupo de artistas, trabajando en las condiciones en que lo hacíamos, formaban parte del entramado de la puesta. Este listado que elaboramos implicó un anclaje en nuestra propia cotidianeidad. Y esas imágenes, de alguna forma, rigieron bastante en el proceso de puesta en escena” (de la Puente, 2007: 1).

Esta referencia a la realidad argentina asomaba literalmente en el Acto IV de *Máquina Hamlet*, cuando en el montaje de El Periférico: “se trabajó explícitamente con la experiencia del terrorismo de Estado en Argentina. Es el acto en el que Müller hace el salto desde el drama –el drama en el sentido literario, la dramaturgia, el teatro- a la Historia con mayúsculas. Cuando Müller pasa en el texto del drama shakespeariano a la historia de Occidente, con esa descripción casi entomológica de una manifestación: una revuelta pública que puede ser cualquier revuelta, todas y ninguna a la vez, con lo cual también está señalando que todas no son nada, en el sentido de sus efectos,

de que no producen cambios significativos (...) En ese acto es donde claramente nosotros hicimos un anclaje en la realidad, especialmente en el terrorismo de Estado en Argentina. Y también ampliando más la mirada, pasamos revista de los horrores del siglo XX. En ese momento de la obra, los espectadores asistían a la proyección de diapositivas: había fotos del último proceso militar en la Argentina, pero también mostrábamos imágenes de la Guerra Civil Española, de ambas guerras mundiales, de los campos de concentración, los conflictos en Oriente Medio, etc. La tensión que habíamos construido en el montaje permitió que esa violencia que se mostraba en imágenes fijas en la pantalla, fuera la misma que se desataba en la sala. No había una diferencia entre la escena y el espectador, que estaba incluido en esa espiral de violencia. De hecho la platea que se armó, en la puesta, continuaba la disposición de la platea del teatro, entonces todos formábamos parte del mismo cine, y la violencia se desencadenaba de “nosotros a nosotros”, porque apaleábamos a los muñecos que manipulábamos y que eran a la vez nuestras propias extensiones: eran antropomórficos y tenían nuestras caras. Había una idea ahí de que la espiral de violencia –que es un concepto que está en Shakespeare y que Müller lleva casi al paroxismo- no se detiene” (de la Puente, 2007: 2).

Lo que aquí sostenemos es que las experiencias del horror, como aquellas llevadas a cabo por el terrorismo de Estado, se inscriben en las subjetividades, en lo más íntimo de las personas, en las llagas, cicatrices y heridas de los cuerpos de los sujetos sociales. Y por ese motivo para los integrantes del Periférico de Objetos fue necesario no sólo mostrar imágenes de las experiencias más terroríficas del siglo XX, sino también hacerse cargo de las resonancias, los ecos, las reverberaciones de esas vivencias colectivas en su cotidianeidad. La puesta en escena de *Máquina Hamlet* en la Argentina de los años noventa, en pleno auge neoliberal, debía tomar en cuenta lo que les estaba sucediendo a ellos con el terror, o, dicho de otra manera, cómo éste los interpelaba. Las subjetividades de los protagonistas del montaje -de la misma manera que las del público que asistió a las funciones- se volvía tema, era problematizada y puesta en cuestión.

Aquello que produce una obra teatral, en términos de sus efectos en el público, es un aspecto vital en autores como Heiner Müller, puesto que “un drama no surge en la escena, no tiene lugar en la escena, sino entre la escena y los espectadores” (Müller, 1996: 155). El dramaturgo alemán encarnó un teatro que obligara al público a tomar partido, en la medida en que “el teatro ya no puede asumir la función de esclarecimiento. En teatro se trata más bien (...) de implicar a la gente en procesos, de hacerles participar (...) Que la gente se pregunte: ¿cómo me habría comportado en esa situación? Y que les venga a las mentes que ellos son también fascistas potenciales si sobreviene una situación semejante” (Müller, 1996: 156-7). Un tipo de teatro que interpela íntimamente al espectador, una dramaturgia que da cuenta del peor tipo de fascismo, aquel que es cotidiano, diario, el que es invisible a los grandes procesos históricos, pero que justamente por eso le sirve de sustento a éstos.

Desde este lugar es que podemos pensar a Müller como un autor marxista, que da cuenta en su dramaturgia de las fuerzas intrínsecas que mueven los hilos de la historia. Un escritor que busca, a partir de su obra, devenir ya no en objeto de la historia, sino en sujeto (Müller, 1996: 166).

### **Sobre *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos***

La segunda obra a la que vamos a referirnos aquí, la pieza teatral del dramaturgo argentino Marcelo Bertuccio, fue estrenada el 10 de enero de 1998 en el “Callejón de los Deseos”. Una obra que se asume como una “investigación sobre el lenguaje hablado, la palabra como instrumento de significación hasta las últimas consecuencias” (Bertuccio, 1998: 2).

Vale la pena reproducir aquí las declaraciones del propio autor con respecto a la génesis de la obra: “La primera imagen es agua. Agua turbia. Mi propia mirada bajo el agua. Mi mirada sin cuerpo. Veo pedazos de cuerpos. Llego, aterrado, a los cuerpos arrojados sin vida con vida al Río de la Plata durante la masacre. La palabra más allá de la muerte bajo el agua. Yo soy quien habla en primera instancia. “Hoy hace un poco de frío. (...) La humedad produce una difusa sensación de frío sin serlo”. El Joven quiere recordar. Yo quiero recordar. Arremete con violencia la palabra memoria. No sé bien por qué me es imposible nombrarla sin opinión. “La momería debe estar ya oxidada.” Y comienza la degradación del lenguaje que quiere recordar” (Bertuccio, 1998: 2).

La experiencia del terrorismo de Estado en nuestro país se impone, aparece poco a poco en el proceso de escritura de la obra, el material mismo lo va pidiendo, casi sin proponérselo el autor descubre que El Joven es un desaparecido. “Y allí comienza la ardua reflexión y la inevitable contradicción. Repaso con minuciosidad mi historia de espectador. Las pérdidas ocasionadas por la censura. El estallido democrático. La especulación alevosa en el

cine y en el teatro. Materiales que me conmocionan ideológicamente pero me defraudan artísticamente. El golpe bajo. La mirada frívola. Los premios internacionales. Los éxitos de público. La lágrima como sinónimo de estatus. El petardismo como sinónimo de compromiso. Busco consuelo en mis contemporáneos. Y otra vez la defraudación. La "nueva" dramaturgia no se acerca al tema con profundidad. No se mete en el agua. Ni en ninguna parte. No. Toma la posta de la especulación. Complace, tranquiliza, desagota las conciencias para que los olvidadizos y sus cómplices puedan dormir tranquilos" (Bertuccio, 1998: 2). Bertuccio nos ofrece, tanto en estas líneas como en su obra, una mirada sumamente crítica sobre la manera habitual de representar el horror, anestesiada, complaciente, cómoda, alejada de toda posibilidad de interpelación contemporánea al espectador.

La obra de Marcelo Bertuccio viene a reafirmar lo que sostiene Leonor Arfuch con respecto al arte político argentino contemporáneo, en la medida en que sus obras "muestran una indudable primacía del espectador, una tensión hacia el destinatario, (...) que es a su vez una solicitud dialógica al esfuerzo de la interpretación, a la vibración de la experiencia, a la invención del efecto y no a una mera complacencia receptiva" (Arfuch, 2004: 113). Un tipo de arte y de artistas obligados a tomar definiciones, a opinar y sentar posición -tanto política como formalmente-, sobre lo que escriben, pintan, dibujan, filman, fotografían, componen sonoramente. "Entonces me defino. Mucho cuidado con El Joven. ES un desaparecido. NECESITO que sea un desaparecido. Me niego a dar respuestas, exijo preguntas del receptor. Y aparecen las mujeres: la madre, la esposa y la hija. La hija piensa en su papá. Y les pregunta por su padre a su madre y a su abuela" (Bertuccio, 1998: 2).

En *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*, El Joven no puede pronunciar la palabra "memoria", en su lugar sólo alcanza a decir: "momeria". La degradación que se verifica en el lenguaje funciona aquí como signo de la degradación sufrida por la memoria, la cual se vuelve literalmente innombrable, impronunciable, en la medida en que el hecho de recrear y recordar -dos acciones inevitablemente ligadas a la memoria-, se ha transformado en una experiencia del terror. Estamos aquí, de la misma manera que en la obra de Heiner Müller, ante la presencia de un lenguaje que ha estallado en mil pedazos. "*Las globas desaperían con un estrondo mucho antes de que yo pudiera disputarlas. Disfutarlas. Drisfutarlas. Drisfrut. Disfrut. Desaperían. Las glebas. Las globas*" (Bertuccio, 1999: 11).

Si los espectadores no son capaces de nombrar ese pasado, la obra no puede hacerse cargo de él. El receptor se ve obligado a reconstruir el discurso de la obra, ya que ésta no se deja atrapar fácilmente. "Debemos reconstruir nuestra memoria. (...) La plaza, los jueves, cacerolas pateadas por policías enojados, camioncitos negros. Ninguna precisión espacio-temporal. Hagámonos responsables. Reconstruyamos. Si es que podemos" (Bertuccio, 1998: 3). En este sentido, es interesante pensar que esta obra lleva como subtítulo la leyenda: "obra para escuchar", como si el horror, que ha arrasado con todo lo que encontró a su paso, hubiera dejado solamente voces que hablan desde la muerte para dar cuenta de esa experiencia, en lugar de cuerpos, que han literalmente desaparecido tras las huellas del terrorismo de Estado. Voces desligadas de sus cuerpos, quizás uno de los efectos más contundentes de la actividad aniquiladora de la última dictadura militar.

Dentro de este sistema signifiante, el lenguaje se manifiesta como constitutivamente incapaz de dar cuenta de la experiencia del horror. "Todo órgano que no se usa se atrofia. Pero la momeria no es un órgano. ¿Qué es la momeria? Inútil. Nadie a quién consultar" (Bertuccio, 1999: 5). Aquí se evidencia la degradación del lenguaje que quiere recordar. No hay palabras para nombrar el horror, que se constituye como una instancia que está más allá de cualquier tipo de codificación estética. Esto se vincula con la clásica pregunta que Adorno se formula luego de 1945, cuando afirma que después de Auschwitz cualquier forma de representación, estética o lingüística, es virtualmente imposible. Esta frase de Adorno adquiere una significativa importancia en un país como el nuestro, en el cual es muy marcada la relevancia del pasado reciente en nuestra experiencia del presente.

A su vez, en la obra de Bertuccio se puede rastrear una suerte de coincidencia y yuxtaposición entre memoria personal y pasado colectivo, en la medida en que este último se encarna y se vehiculiza en familias enteras -como las de la obra-, miles de hombres y mujeres secuestrados por las calles y en el interior de sus propias habitaciones, torturados bárbaramente y asesinados. *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos* relata la historia colectiva desde el punto de la vista de la tragedia íntima, familiar; focalización que no deja de ser dual, en tanto los hechos son narrados no sólo desde la mirada de los familiares que esperan vanamente el regreso al hogar de la persona amada, sino también desde la voz del propio desaparecido, bajo el agua, más allá de la muerte, que paulatinamente va perdiendo la conciencia y por ende, la posibilidad del lenguaje. De esta manera, los acontecimientos traumáticos, como los que se narran en la obra de Bertuccio, anulan la distinción entre los

ámbitos de lo público y lo privado, que se entrecruzan y se resignifican recíprocamente (Di, 2002: 104). Bertuccio trabaja aquí con un relato fragmentado, un discurso opaco que debe ser redescubierto y reelaborado a cada momento por el público. De esta manera, la obra se completa solamente en la cabeza y en la sensibilidad del espectador. Las múltiples memorias de cada uno de los espectadores se ven confrontadas así con las propuestas de memorias sugeridas por los mundos ficcionales de ambas obras. “No escribo una obra política. No “bajo líneas”. Reflexionar sobre mí y mi propia memoria y mi posicionamiento frente a esta historia y mi contradicción y mi ignorancia y mi dolor y mi deuda. No puedo decir nada porque no SÉ nada. (...) Como El Joven, olvido hasta el mismo lenguaje, me veo imposibilitado de decir (Bertuccio, 1998: 3).

## Conclusiones

Esta frase de John Berger resume de una manera elocuente la experiencia de los espectadores que asistimos ver las obras de las que aquí hablamos: “Hay momentos históricos en los que dos, tres, incluso cuatro generaciones se comprimen y coexisten en la experiencia vivida de una sola hora. Quienes creen que la historia se ha acabado se olvidan de esto” (Berger, 2007: 147). Esta operación de condensación dramática de la historia se puede ver también en los procedimientos de las dos obras: en *Máquina Hamlet*, Müller da cuenta de las más oscuras y terribles situaciones de opresión del siglo XX en apenas seis páginas de texto; Bertuccio narra las vivencias de tres generaciones en torno al terrorismo de Estado en nuestro país. Brecht y Beckett son pensados aquí como dos referentes inevitables. Los grandes horrores del siglo XX son diseccionados bajo la mirada distanciada, cargada de historicidad, de Heiner Müller, uno de los discípulos más prominentes de Bertolt Brecht, en *Máquina Hamlet*. Por su parte, la experiencia del terrorismo de Estado en nuestro país sólo puede ser pensable a partir del absurdo beckettiano, en la obra de Bertuccio.

Como señalamos anteriormente, en ambas se construye un relato fragmentario, opaco, quebrado. El tiempo lineal cronológico estalla en mil pedazos, atravesado por lógicas y discursos que vertebran la narración y rompen con toda posible ilusión de unicidad en el relato ficcional. Y esto es así porque quizás “el nuestro ya no sea el tiempo de una dramaturgia discursiva, de una exposición tranquila de estados de cosas” (Müller, 1996: 158). La fragmentación que proponen ambos textos rompe con el concepto de la obra de arte como obra autónoma, acabada y completa en sí misma, alejada de la realidad a la que se refiere y de la recepción del público. Y enfatiza, al mismo tiempo, el carácter procesal de toda obra, ya que, como sostiene el propio Müller: “la fragmentación impide la desaparición del acto de producción en el producto, su conversión en mercancía” (Müller: 1996: 153). En los tiempos que corren se vuelve necesario “presentar simultáneamente tantos puntos de vista como sea posible, de modo que la gente se vea obligada a elegir. (Müller, 1996: 155). En ambas obras se establece una relación oblicua entre lo realizado y su modelo, intentan recuperar la experiencia del horror y lo hacen a partir del fragmento, lo que posibilita una inmensa libertad en el manejo de un material. Así, la forma en que la memoria es trabajada es totalmente crucial para comprender los vínculos que se establecen entre nuestra situación actual y su pasado.

Existen obras verdaderamente políticas, aquellas cuya principal función consiste hoy en “movilizar la fantasía” (Heiner Müller, 1996: 150). Esas obras que hacen posible que -al mostrársele un proceso, o al escuchar un diálogo que ha de formularse de una determinada manera- el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable. Sólo cuando irrumpen tales obras, nos parece posible acercarnos a la experiencia del terrorismo de Estado a partir de la iluminación que nos brinda el hecho artístico. En éste, tanto el trabajo con el objeto (el pasado), como el proceso (la memoria) se revelan como una construcción activa, inagotable, que actualiza el conflicto en lugar de reconciliarlo en el monumento petrificado o en el producto mercantil. Se trata de cómo pensar y estructurar una propuesta desde el campo estético que transmita lo que no puede ser visto ni mostrado, aquello que la cultura no puede incorporar, aquello que es intransmisible: la experiencia del horror. Las obras teatrales que tomamos para este trabajo hacen hincapié en el desafío de hablar de esta experiencia, vivencia en principio molesta para la industria cultural y los medios masivos de comunicación, y que ha sido luego absorbida por ellos, en tanto éstos se estructuran a partir de la lógica de “la utopía de la comunicabilidad total” (Grüner, 1996: 5), para la cual toda experiencia o acontecimiento es pasible de ser transmitido o comunicado. Cuando la sociedad de la comunicación intenta representar una experiencia del horror, incurre en la estetización o en la banalización, o incluso en formas codificadas y previamente “digeridas” de acercarse al fenómeno, peligros en los que puede caer también el arte. Estas obras nos invitan a reencontrarnos con el pasado: nos interpelan para que decidamos qué ver y para que

vivamos con las consecuencias de haber visto. Pero la intranquilidad, la inquietud y el desasosiego que ambas obras nos producen, no se da solamente con respecto a los hechos del pasado, sino en relación con los propios acontecimientos del presente. En ese sentido, entendemos que todas las operaciones simbólicas y jurídico-políticas relacionadas con el terrorismo de Estado, desde 1983 en adelante, tienen el efecto de afirmar y reactualizar el dispositivo de terror. Al terror de las políticas de la desaparición y la muerte, le siguen las políticas de la devastación económica y social, hoy en día, junto con las políticas de la espectacularización de la estupidez y de lo banal desde el campo cultural, promovidas por lo que Félix Guattari y Suely Rolnik llaman el Capitalismo Mundial Integrado (Guattari y Rolnik, 2005: 29). Un terror, entonces, es consecuencia del otro.

En sus obras, tanto Bertuccio como Müller utilizan diversos procedimientos para alejar la experiencia del horror, al mediatizarla, distanciarla, deformarla, poetizarla, metamorfosearla, etc., con el fin de dejar al descubierto, a la pura y dura intemperie, la estructura profunda del terror, y exponerla así en sus condiciones básicas y necesarias, ya no para "bajar línea", esclarecer, ni explicar cómo fueron posibles experiencias como las del terrorismo de Estado en nuestro país, sino para dar cuenta de que hechos como aquellos pueden retornar en cualquier momento: están agazapados, a la vuelta de la esquina, esperando por futuras condiciones de resurgimiento y reproducción de la historia. Son estos rasgos comunes los que terminan por interpelar tan fuertemente al espectador.

Podemos entonces pensar a las dos obras analizadas en este trabajo como una instancia de transmisión de dos formas posibles (dos entre millones, entre tantas como personas, testimonios y creaciones haya), de memoria colectiva del terror. Obras que construyen memorias descentralizadas, plurales, inasibles, no manipuladas, imposibles de ser subsumidas bajo una lógica de control y regulación que nos dice qué y cómo hay que recordar, en donde la subjetividad de cada uno se pone en riesgo. Ambas ofrecen así aperturas hacia nuevas formas posibles de representación del horror (Di Cori, 2002: 87).

Pensada de esta manera, la memoria es y ha sido siempre un campo ideológico de batalla: se constituye como una operación de selección que en esa misma elección -en lo que elige recordar, pero también en lo que olvida-, lleva inscripta su propio sesgo ideológico. Como sostiene Alejandro Kaufman, al referirse al drama de la memoria y la identidad en la Argentina: "hay una forma de olvido que consiste en recordar de cierta manera, y hay una forma de recuerdo que consiste en olvidar de cierta manera" (Kaufman, 2002: 154). Así, se lucha por qué es lo que se recuerda y por cómo se lo recuerda, lo cual implica una discusión estético-ideológica que conlleva también diferentes posiciones al respecto.

En palabras de Müller: "mi interés por el retorno de lo idéntico es un interés por hacer estallar el continuo, también por la literatura como principio explosivo y potencial de la revolución" (Müller: 1996: 167). El arte como deseo de otro mundo, el instante en que arte y política en vez de seguir recorridos paralelos e indiferentes entre sí, se tocan, coexisten, conviven, fructifican. "No se puede separar política y arte paralelamente (...) Cuando una idea se traduce en una imagen, o se desbarata la imagen o explota la idea. Yo estoy más bien a favor de la explosión (...) lo único que puede una obra de arte es suscitar ansia de otro estado del mundo. Y tal ansia es revolucionaria. (Müller: 1996: 166). O para formularlo de otra manera, en términos de Brecht: "habría que posibilitar al espectador (...) que éste pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos" (Müller: 1996: 150).

## **Bibliografía**

- Arfuch, Leonor. "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real". En Revista *Pensamiento de los Confines*, número 15. Buenos Aires, diciembre de 2004.
- Berger, John. *Fotocopias*, Alfaguara, Buenos Aires, 2007.
- Bertuccio, Marcelo. "Acerca de *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*". Disponible en: [www.camaranegra.com](http://www.camaranegra.com). 1998.
- Bertuccio, Marcelo. "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos". En *Teatro de la Desintegración*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- de la Puente, Maximiliano. Entrevista a Alejandro Tantanián, manuscrito inédito, Buenos Aires, julio de 2007.
- Di Cori, Paola. "La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires". En *Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch (comp.), Prometeo, Buenos Aires, 2002.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica*, Tinta Limón: Traficantes de sueños, Buenos Aires, 2005.

Grüner, Eduardo. *Cine, memoria e imagen: la historia y su doble*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Estudios de Comunicación y Política. México. Disponible en:

[http://148.206.107.10/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=7&tipo=ARTICULO&id=1961&archivo=7-133-1961izd.pdf&titulo=Cine,%20memoria%20e%20imagen:%20la%20historia%20y%20su%20doble](http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=7&tipo=ARTICULO&id=1961&archivo=7-133-1961izd.pdf&titulo=Cine,%20memoria%20e%20imagen:%20la%20historia%20y%20su%20doble).

Müller, Heiner. *Germania muerte en Berlín*, Argitaletxe HIRU, Hondarribia, 1996.

Kaufman, Alejandro. "Sobre el drama de la memoria y la identidad en la Argentina". En *Imágenes de los 90*, Alejandra Birgin y Javier Trímboli (comps.), Biblioteca del Docente GCBA, Buenos Aires, 2002.

Ladra, David. El ininterrumpido camino de la vanguardia. En *Revista Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, número 221, Madrid, 1987.