

# Introducción

Emilia PERASSI, Simone TRECCA<sup>1</sup>  
*Università di Milano, Università di Roma Tre*

## LOS ESCENARIOS DE LA POSTMEMORIA

La difusión de los temas inherentes a la memoria colectiva y cultural representa uno de los ejes del debate público y académico internacional actual y ha experimentado una rápida evolución en las últimas décadas. A partir de los estudios pioneros de Maurice Halbwachs ([1925] 1950) sobre la idea de memoria colectiva —expresión de la necesidad de los grupos sociales de construir un pasado compartido como forma de identidad— y pasando por el advenimiento de los New Memory Studies<sup>2</sup>, con la cristalización de conceptos o parejas de conceptos ya asentados —como *lieux de mémoire* (Nora, 1984-1992), recordar/olvidar y memoria/olvido (A. Assmann, 2008; Ricoeur, 1994), memoria comunicativa/memoria cultural (J. Assman, 2008) canon/archivo (A. Assman, 2008) y archivo/repertorio (especialmente vinculado con lo teatral en Taylor, [2003] 2017)—, se ha llegado también a acuñar nociones controvertidas y más porosas, como la de postmemoria (en particular, Hirsch, 1997; 2008 y 2012).

El estatuto de la memoria y la relevancia adquirida por el modelo memorístico frente, por ejemplo, a los planteamientos del teatro histórico de matriz realista o al pretendido objetivismo del teatro documento, suponen, en opinión de varios estudiosos, un cambio de paradigma, debido especialmente a una nueva forma de considerar el pasado y de relacionarse con él. La mirada retrospectiva que caracteriza la nueva cultura de la memoria entroncaría con el más generalizado afán postmoderno por cuestionar los grandes relatos y daría voz al *devoir de mémoire* que caracteriza la sociedad y la cultura actuales.

En las realidades de España y de varios países latinoamericanos, han venido emergiendo y consolidándose en las últimas décadas, también gracias al teatro, los rasgos definitorios de identidades culturales y socio-políticas marcadas por eventos trágicos que siguen amenazando con desvirtuar el perfil identitario de las colectividades implicadas. Son lustros atravesados por la incertidumbre y, a la vez, por la necesidad de recuperación y apropiación de un pasado incómodo y traumático por parte de las generaciones de hijos y nietos, con el fin de urdir una red de relatos capaz de garantizar

---

<sup>1</sup> Emilia Perassi es autora del segundo apartado de esta introducción; los demás apartados han sido redactados por Simone Trecca. La bibliografía recoge las referencias a las que remiten ambos autores.

<sup>2</sup> Un estado de la cuestión sobre el desarrollo de los Cultural Memory Studies en Erll (2008). A partir del mismo año, se publica la revista internacional *Memory Studies*, en cuyos números pueden encontrarse varias contribuciones sobre la evolución de la disciplina.

una visión de futuro compartida pero, en todo caso, articulada y no monolítica. En este escenario movedido y a veces contradictorio, el teatro español y los hispanoamericanos se configuran como lugares privilegiados para la reflexión colectiva sobre unos trabajosos procesos de construcción de identidades que puedan, por un lado, elaborar el trauma de un pasado dificultoso y nebuloso, por otro, enfrentarse con las inquietudes del presente. Estas, en parte, pueden asimilarse a las de otras realidades democráticas actuales, con las que los teatros hispánicos comparten cada vez más opciones dramáticas inspiradas en la recuperación de la historia occidental del siglo XX, desde una perspectiva transnacional.

El concepto de postmemoria, tal como lo definió Marianne Hirsch, con particular referencia al Holocausto, para remitir a “the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (Hirsch, 1997: 22), se ha venido aplicando en ocasiones a las realidades hispánicas, especialmente en atención a las violencias y los crímenes que han marcado las trayectorias históricas y sociales de España y de muchos países latinoamericanos a lo largo del siglo XX. Se trata, sin embargo, de un término que no ha dejado de generar, por un lado, precisiones y matizaciones<sup>3</sup>, por otro, verdaderas polémicas<sup>4</sup>, sobre todo en contextos socio-históricos –como los hispánicos– muy diferentes con respecto al que imaginaba la teórica estadounidense al acuñar el neologismo y al desarrollarlo después.

Cuestiones como la fiabilidad del recuerdo hipermediado o la representabilidad del dolor individual o colectivo por parte de agentes de memoria no directamente implicados, así como las controversias, por un lado, sobre la utilidad o legitimidad (moral, social, política) de dichas escrituras, por otro, acerca de la viabilidad misma del paradigma teórico de la postmemoria, estuvieron en la base de la elección del título del Seminario de estudios celebrado en la Università degli Studi Roma Tre (5-7 de diciembre de 2018) y nos animan a mantenerlo también para la publicación de la selección de ensayos que proponemos en esta sede. Lejos de manifestar un posicionamiento unívoco y exento de cuestionamientos, los “escenarios de la postmemoria” a los que en él aludimos son las tablas que concretamente acogen y resignifican escénicamente las memorias urdidas por las nuevas generaciones, y a la vez remiten a los entornos teóricos entre los cuales el concepto de postmemoria actúa, dentro de un campo de fuerzas que ha venido originando –y sigue impulsando– un fértil debate cuyos frutos pudieron verse durante los amplios coloquios surgidos en el marco del Seminario, quedando ahora depositados en las páginas virtuales de esta sección de la revista *Orillas*.

---

<sup>3</sup> Henri Raczymow (1994) ya hablaba de “memory shot through with holes”, mientras que Ladsberg (2004) se decantará por la noción de “prosthetic memory”, frente a la opción de Young (2000), quien hace hincapié en el concepto de “vicarious past”. Van Alphen (2006), pone el acento en la necesidad de una relación indexal con el pasado, para que pueda hablarse propiamente de memoria.

<sup>4</sup> La más contundente es, sin lugar a dudas, la de Beatriz Sarlo (2005), como recuerda Perassi en el siguiente apartado de esta introducción.

## TEATRO LATINOAMERICANO Y TESTIMONIO. UNA BREVE INTRODUCCIÓN

En la profusión de estudios sobre las formas de la memoria, en una época afectada por esa “epidemia de la memoria” detectada por Huyssen (2002), sorprende que el gran ausente en el discurso teórico-crítico general sea el teatro, aventajado por el imperio de otras narrativas (literarias, fotográficas, cinematográficas, artísticas). En el contexto latinoamericano, esta ausencia o, mejor, lo flébil del cruce entre estudios sobre memoria y estudios sobre teatro llama aún más la atención. La acción dramaturgica jugó en efecto un papel sumamente relevante tanto en el momento del trauma represivo durante las dictaduras y de la violencia, como sucesivamente en la elaboración del duelo. Por otra parte, esta acción se apoyaba en la poderosa tradición del teatro independiente de la primera mitad del siglo XX, que tuvo ejemplos gloriosos como los del Teatro del Pueblo, en Argentina, y del Teatro del Galpón, en Uruguay. A través de directores como Leónidas Barletta o Atahualpa del Cioppo se afirmó el proyecto de un teatro militante, comprometido con “la justicia, la libertad y la cultura”, popular, democrático y de arte. Son estos los principios rectores del movimiento nacido en Montevideo en 1937 y fijados en el Manifiesto del Teatro Independiente Uruguayo de 1963 (Dubatti, 2001). Durante las dictaduras, el teatro representó de hecho un imponente espacio de reacción: practicado a menudo desde ambientes no convencionales (casas particulares, garajes, sótanos), permitió sortear y establecer una alternativa imposible o difícil de controlar y aniquilar, una contracotidianidad crítica, valiente, resistente. Pensemos solamente en algunos casos emblemáticos: en el Teatro del Oprimido de Arturo Boal, por ejemplo, nacido en el Brasil de los 60, el de las luchas obreras y campesinas contra la dictadura, exportado a Europa a partir de 1979, capaz de difundir sus técnicas en más de cien países, en los ámbitos del activismo social y político, enfocado hacia la transformación del espectador en *spect-actor*. O en el Teatro Experimental de Cali, con su director Enrique Buenaventura, que desarrolló un método de creación grupal que se extendió al resto de América Latina desde mediados de los 70, creando una dramaturgia afín a los ideales de liberación que recorrían el continente (Logiódice; Di Filippo, 2015: 5): teatro de denuncia, de protesta, contestatario, apunta Gabriela Halac (2006: 12), que instala como modalidad el debate después del espectáculo, se apela a la improvisación, se apunta a la horizontalidad de los miembros del grupo. O en el Movimiento del Teatro Abierto en la Argentina, que surge en 1981 como reacción del sector teatral a la dictadura militar: primera voz colectiva que se alzara desde el ámbito artístico, no sólo de la ya castigada cultura nacional, sino también de los derechos humanos y de la libre expresión. La adhesión del público fue contundente: Teatro Abierto parecía ser “una tribuna de resistencia a la dictadura y el aglutinador de la unidad social tan esperada en esa época. Por todo el país se fueron creando formas de agrupamientos artísticos similares, como Danza Abierta, Música Siempre, Libro Abierto, Poesía Abierta, etcétera” (Marciano, 2017). También pensemos en las incontables representaciones teatrales que se desarrollaron en Chile a partir de los talleres de recuperación de memoria oral y local realizados por los habitantes de barrios marginales. Se abrieron bajo la Unidad Popular (1970-1973) para incluir a los excluidos de la historia oficial. Se

transformaron en innumerables “focos de resistencia cultural y luego política del subterráneo y germinal tejido social opositor” (Nicholls, 2007: 34). Levantaron la memoria como una herramienta a través de la cual sectores del mundo popular buscaron rearticular su identidad, amenazada y reprimida desde el poder militar, reconociéndose no solo como sujetos con historia sino con agencia histórica. Tampoco podemos olvidar que el teatro se dio en las cárceles o en los centros clandestinos de detención, como certifican los testimonios de Alicia Kozameh (1987) o de Munú Actis y sus compañeras (2006), cárceles y centros clandestinos donde las detenidas inventaron infinitos sistemas –entre ellos la puesta en escena de representaciones teatrales en las celdas– para reivindicar su presencia contra el proyecto desaparecedor.

A pesar de esta capilar actividad de resistencia y resiliencia dramática y dramatúrgica, en el momento en que la crítica y la teoría literaria hacen memoria de la violencia y represión, detectando sus secuelas en el presente, el aporte del teatro no resulta integrado de manera semióticamente activa a los modelos, prácticas representacionales, elaboraciones y perlaboraciones del patrimonio traumático.

Se podría pensar en lo habitual, o sea en que la naturaleza efímera del teatro, su destino de disolución al terminar la puesta en escena, su desapego del texto impreso, impone su pérdida. Es una explicación banal, que sin embargo no deja de tener su vigencia. Banal y verídica, y al mismo tiempo insatisfactoria. En efecto, más allá de este argumento inevitable, quizás valdría la pena ponerse una pregunta. O sea, preguntarse si –en la época del acceso abierto, del movimiento, de la asequibilidad informática de toda fuente, de la circulación de grabaciones, filmaciones, tomas en directo que permiten interacciones dialógicas inéditas– la flébil presencia del teatro en los estudios sobre memoria no corresponda más bien a la dificultad de domiciliar, institucionalizar, depositar, las prácticas dramatúrgicas en el que Derrida (1997) definió el espacio arcóntico, patrimonial, del archivo para poseerlas definitiva e inmutablemente. Justo los que trabajamos sobre memoria, apelando a su liberación del monumento y del museo, ¿no seremos en realidad los que más nos acomodamos en el archivo, o en la biblioteca, en su permanencia tranquilizadora, en sus garantías de patrimonio adquirido, capitalizado, ubicado y ubicable en el espacio y en el tiempo, resistiéndonos a salir de él? A pesar de reflexiones esenciales sobre la incompletud del archivo, sobre la performatividad del discurso, como las del propio Derrida, o de Foucault ([1969] 1996), Agamben (1998) y Farge (1991), el territorio del teatro sigue resultando el más escurridizo, el más difícil de delimitar, transitar y habitar justo por las prácticas teórico-críticas de los *memory studies*. Prácticas cruzadas por el fantasma de la pérdida, sea como tema sea como forma de los esquemas cognitivos que especifican sus procesos de investigación.

Considero de hecho el teatro la forma de discurso que está problematizando de manera más concreta y compleja una noción esencial de los estudios sobre memoria: la noción de archivo. Teatro: cuerpo, gesto, sonido, excedente no verbal, prelingüístico, extralingüístico. ¿No será este mismo ‘excedente’ lo que rebasa la capacidad de los críticos y teóricos de la literatura de decirlo? Dicho de otra manera: ¿no se revelará, también por medio de esta relativa ausencia del discurso sobre teatro y memoria, la

dificultad de la crítica y de la teoría literaria de acceder realmente a una forma de la narración traumática que con irrevocable evidencia ha señalado los límites de la palabra, del documento, de la escritura alfabética, obligándonos a detenernos frente al umbral, no tanto, o no solo, entre la palabra y el silencio, sino más bien entre lo verbal y lo no verbal? De hecho, el trauma es una “unclaimed experience”, “a whole in meaning”, nos recuerda Cathy Caruth (1995: 5). Su idioma se refugia en las pesadillas, en las repeticiones, en los gestos, en los miedos, en el llanto, en el silencio. O sea: en lo que no tiene palabra.

Es precisamente lo no verbal, lo no verbalizable, lo que problematiza el archivo como manera privilegiada para acceder al pasado y desde allí elaborarlo en función del presente, poética y políticamente. Justo del campo de los estudios teatrales, llega una noción importante para entender el fenómeno de las memorias en movimiento en las artes latinoamericanas actuales. Una noción que trasciende la naturaleza excesivamente estable del archivo, su incompletud al no poder enriquecerse por la puesta en cuerpo de la memoria. Es Diana Taylor la que propone diferenciar, en los procesos memoriales, entre “archivo” y “repertorio”. La memoria del archivo se refiere a “documentos, mapas, textos literarios, cartas, piezas arqueológicas, huesos, videos, películas, cedés, y en general a todos esos materiales que se suponen resistentes al cambio” (Taylor, 2017: 55)<sup>5</sup>. La memoria del “repertorio”, al contrario, o en complemento, se refiere a esa memoria que actúa desde el cuerpo: “performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (56). El repertorio, a diferencia del archivo, es esencialmente performativo, teatral, deíctico, porque depende de las coordenadas espaciotemporales de las escenas culturales en que se realiza. El repertorio, por esta razón, “mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido” (56), un sentido que se resiste a ser fijado, o normalizado, en rígidas formas expresivas. Memoria corporalizada es la que se reivindica a través del concepto de repertorio, que trata evitar la desaparición del cuerpo, descentrar el papel de la escritura, recuperar zonas de expresión desautorizadas por la cultura escrita en cuanto cultura dominante<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Sigue reflexionando Taylor (2017: 55): “La palabra archivo, del griego *arkehe* [sic], se refiere etimológicamente a un ‘edificio público’, ‘un lugar donde son guardados los registros’, pero también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno. Al ir a las entradas del diccionario hacia una disposición sintáctica, podemos concluir que desde el inicio lo archivístico apoyaba el poder. La memoria archivística trabaja a través de la distancia, más allá de lo temporal y espacial; los investigadores pueden volver a examinar un manuscrito antiguo, hay cartas que encuentran sus destinatarios a través del tiempo y del espacio, y los discos de computadora pueden escupir archivos perdidos con el *software* apropiado. El hecho de que la memoria archivística se logre separando la fuente de ‘conocimiento’ del conocedor —en tiempo y/o espacio— nos conduce a comentarios como el de Certeau, al decir que esta es ‘expansionista’ y ‘está inmunizada contra la alteridad’ (Michel de Certeau, *The Writing of History*, New York: Columbia UP, 1988, p. 216). Lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los artículos que contiene son interpretados, incluso corporalizados”.

<sup>6</sup> Taylor incursiona también en territorio prehispanico, recordando la “represión de las prácticas corporalizadas indígenas [...] no consideradas formas válida de conocimiento” (2017: 52).

El aporte del enfoque de Diana Taylor es sin duda consistente a la hora de proponer nuevas texturas entre estudios literarios y estudios teatrales alrededor del tema de la memoria. Pensar en la relación entre teatro y memoria desde la perspectiva del repertorio nos permite observar algunos caracteres compartidos por las obras ‘posmemoriales’, visibles tanto en el estudio de Susanna Nanni sobre *Mi vida después* de Lola Arias, de Angela Di Matteo sobre *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* de Mariana Eva Pérez, de Emanuela Jossa sobre *El Libro amarillo y 13703. El misterio de las utopías* de Jorgelina Cerritos, de Nel Diago sobre *Definitivamente adiós* de Roberto Cossa: la resistencia a la archivación; la co-creación; el juego de enunciaciones entre personas y personajes, que se vuelven enunci-acciones; la expansión de la noción de testigo, que se abre a la cooperación entre testigos primeros y segundos, enfocándose especialmente en el tema de la experiencia, de su transmisión y con-memoración.

Para entrar al campo de la memoria, o más bien de las memorias (Lorenzano, 2017), en América Latina y no solo, resulta sugerente, además del concepto de repertorio tal como lo consigna Taylor, el de la memoria como categoría de por sí ‘espectacular’ tal como la define Alicia Del Campo (2004). La memoria, en efecto, se escenifica no solo a través del cuerpo de actores y actrices profesionales, sino a través de ritos y conmemoraciones, que “condensan imágenes, narrativas que van dando forma a un pasado común. Esto supone a la memoria como una teatralidad que a través de distintas puestas en escena da forma a los distintos relatos e interpretaciones del pasado” (Escobar Nieto; Fernández Droguett, 2008: 6). Anota Del Campo (2004: 75):

La memoria social puede ser hallada en ceremonias conmemorativas en tanto éstas son ‘performativas’. A través de las ceremonias conmemorativas y las prácticas corporales, se puede estudiar la memoria colectiva como acto de transferencia y modos de resistencia que permitirían explicar el cambio social. En esta definición hay un reconocimiento de la memoria que escapa a la visión tradicional que la limita, desde la filosofía, a un acto mental, individual y cognitivo, por su mayor parte. Este desarrollo de los aspectos habituales y ‘performativos’ de la memoria abre las puertas a una noción espectacular de la memoria colectiva, tanto como producto de los sectores del poder como de los sectores subalternos.

Han sido ya estudiados, en este contexto, o sea como performances, puestas en escena y en cuerpo, las manifestaciones políticas de las Madres de Plaza de Mayo (Taylor, 1997), los escraches de la asociación argentina de H.I.J.O.S (Taylor, 2017) o de la FUNA chilena (Candina, 2002), las marchas conmemorativas del 11 de septiembre en Chile (Escobar Nieto; Fernández Droguett, 2008). A través de estos estudios, la cartografía de los procesos memoriales se amplifica y abandona los lugares institucionales (monumentos, museos, archivos). El concepto de memoria colectiva como ‘espectáculo’ se vuelve útil a la hora de pensar en las obras que se autodefinen teatrales, ya que las vincula y proyecta hacia el horizonte de las prácticas sociales comunitarias.

El vínculo entre teatro y actos con-memorativos –que, junto a la lucha contra el olvido, siempre reclaman la búsqueda de la verdad y de la justicia– bien se patentiza a través de una de las tendencias más interesantes de la dramaturgia conosureña y

centroamericana: la del teatro testimonial. La determina tanto la realización de obras como la producción de textos teórico-críticos. Ambos se detienen sobre cuestiones clave en la conformación de esa memoria en proceso, trazada y tensionada por la interacción social, que caracteriza los contextos latinoamericanos en el siglo XXI: ¿cómo se puede decir lo increíble de la experiencia traumática?, ¿puede el teatro ser testimonio, a pesar de que el cuerpo del actor no sea el cuerpo del testigo?, ¿puede la memoria emanciparse de la experiencia? O mejor: ¿es la experiencia una propiedad privada o puede transformarse, mediatizarse, en propiedad colectiva de la cual cada uno sea responsable?, ¿el testimonio es una forma de expresión abierta o cerrada a la co-construcción entre generaciones?

El teatro testimonial chileno, el Teatro por la Identidad y el Teatro por la Memoria, la Verdad y la Justicia argentinos, directoras y directores como Viví Tellas, Lola Arias, Patricia Zangaro, María José Contreras, Francisco Albornoz, Jorgelina Cerritos construyen sus obras a partir de estas preguntas.

Tal como lo muestran los ensayos de Nanni, Di Matteo, Jossa y Diago, que se detienen en algunas obras y contextos emblemáticos, la tensión de este teatro es menos un trabajo de la memoria, para mencionar a un texto fundacional como el de Elizabeth Jelin (2012), y más de las memorias. Relativamente bien instalado en el ámbito académico, el concepto de posmemoria resulta en cambio problematizado de manera seria por los creadores, ya que termina fijando temporalidades disjuntas, separadas entre pasado y presente, es decir entre primeras y segundas generaciones afectadas por la violencia. Al contrario, en el campo de la literatura testimonial en su conjunto predomina una poética y una política de la alianza, de la continuidad, de la experiencia compartida de un mismo patrimonio traumático por parte de las diferentes generaciones involucradas.

En la Argentina especialmente, el cuestionamiento del concepto de ‘posmemoria’ ha sido de hecho muy severo, a partir de los argumentos, casi un anatema, lanzados por una voz reputada como la de Beatriz Sarlo. En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, de 2005, Sarlo (2005: 142) se deshace tanto de Marianne Hirsch (1992-93; 1997) como de James Young (2000), considerando sencillamente innecesaria una categoría como la de la ‘posmemoria’: le resulta “un generalizado universo” de ideas cuyo uso coincide con las que sirven para hablar de memoria *tout court* (lo vicario, lo fragmentario, lo subjetivo. No quiero detenerme de manera puntual en los argumentos de Sarlo (125-142), ya que son notorios. Pero sí declarar que los comparto sin vacilar, a partir de la escucha no solo de la crítica, sino sobre todo de esta misma “segunda generación”, radical en su cuestionamiento. Prefiero pues acercarme a este debate desde el teatro, mencionando la reflexión de Mariana Eva Pérez, hija de padres desaparecidos el 6 de octubre de 1978, cuando tiene 15 meses, muy conocida por su novela testimonial *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*, de 2012, paródica y desacralizadora de la memoria institucional con la que se recuerda a los desaparecidos, muy activa en el ambiente del Teatro por la Identidad: un teatro que nace como un movimiento conformado por teatristas (dramaturgos, actores, músicos, productores, directores, coreógrafos, vestuaristas, escenógrafos y técnicos), concebido como uno de los “brazos

artísticos” de Abuelas de Plaza de Mayo, con el objetivo de contribuir a su lucha en la búsqueda y la restitución de los hijos de desaparecidos a sus familias biológicas y a sus identidades (Devesa, 2011). Su pieza clave e inaugural es la de Patricia Zangaro, *A propósito de la duda*, estrenada el 5 de junio de 2000, basada en testimonios de H.I.J.O.S, Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, en materiales periodísticos y audiovisuales. Tuvo muchísimo éxito. 8.000 espectadores en las primeras 10 funciones.

Patricia Zangaro ocupa desde ese momento un lugar fundamental en el campo de la Nueva Dramaturgia argentina, junto con Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián. Mariana Eva Pérez es una de sus discípulas más brillantes y reconocidas. En su lectura de *Mi vida después* de Lola Arias, estrenada en el Teatro Sarmiento en 2009, y considerada ya un ‘clásico’ del teatro que estamos definiendo testimonial, Pérez se declara plenamente de acuerdo con Sarlo (Pérez, 2013). Arguye que la de posmemoria es una categoría y una “moda académica” cuyo valor queda aún por demostrarse. Entre sus aspectos equívocos a la hora de definir a la generación de los “niños” como “generación sucesiva”, “second generation”, “testigos secundarios o adoptivos”, el ocultamiento de un tema sustantivo para los Hijos: o sea, el hecho de que el terrorismo de Estado afectó a varias generaciones simultáneamente, no solo sucesivamente, y que los niños fueron entre las víctimas directas de los crímenes, no solo por haber sido secuestrados sus padres, sino porque ese acontecimiento determinó radicalmente su destino. La suya es memoria, no posmemoria, es decir memoria de primera, no de segunda mano. Es el mismo posicionamiento que reivindican otros Hijos literariamente muy conocidos, como Julián Axat (Reati, 2015) y Ángela Urondo Raboy (2012).

Y es desde este posicionamiento que el “Colectivo de los hijos” (CdH), grupo de jóvenes artistas que se reúne desde 2010, decide cambiar la definición inicial de “hijos de desaparecidos” en la actual de *huachos*. En quechua, *huacho* (y también en el argentino coloquial, como insulto), quiere decir “huérfano” o “bastardo”. Pero no se refiere a un hijo abandonado o sin padres, sino a un tipo específico de huérfano, “científicamente” producido por el genocidio (CdH, 2003), o sea producto de un trauma social, no de una circunstancia que pertenece a la esfera privada. Y, como tal, la ley debería reconocer a esta figura. En efecto, son notorias las acciones del Colectivo para modificar las leyes reparatorias de 1986, 1995 y 2004, al fin de que se reconozca a los hijos como víctimas *per se*, y no solo en tanto hijos de víctimas.

En lugar de la categoría de la ‘posmemoria’, Mariana Eva Pérez considera más eficaz la propuesta por Gabriele Schwab (2010), o sea la de “haunting legacies”, que permite dar cuenta de un legado de violencia que acosa, atormenta, obsesiona para siempre tanto a las víctimas adultas como a sus herederos. Este legado, estas memorias, son las que retornan, tanto en forma consciente como inconsciente, en los flashbacks, las pesadillas, las somatizaciones, todas marcas de la transmisión intergeneracional del trauma, no exploradas por Hirsch.

En el monólogo “Instrucciones para un coleccionista de mariposas”, escrito para el ciclo 2002 de TxI, Mariana Eva Pérez está muy firme en la reivindicación de una

testimonialidad de primera mano, aunque sometida –para “aligerarla del peso del deber testimonial” (2014: 3)– a un proceso de ficcionalización dramatúrgica.

María, protagonista, desde la escena se dirige a un interlocutor ausente y ausentificado: su hermano, nacido en la ESMA y sucesivamente apropiado por una familia vinculada con los victimarios. La ausencia impone una imaginación de presencia, que desgarrar y duele sin remedio: María le cuenta a un Rodolfo que no fue, su “infancia huérfana de la tuya”, de los recuerdos, y juguetes, y ropa nunca compartidos, pasada sin “haber sabido quién eras vos”, y “sin poder contarte quién era María”, en la espera incesante de su vuelta, para entregarle “las últimas postales desde la tierra imposible de nuestra infancia en común”. La presencia de este vacío es el territorio absurdo, la herida irreparable, en que habita María, ya adulta, pero sin salida, sin tiempo otro: “porque se robaron todo: tus primeras palabras que debieron ser mías, tus dientes de leche, tus lágrimas en el entierro del abuelo, tus primeras sábanas sucias, el vals de mi fiesta de quince, una pelea cualquiera un día cualquiera”.

La memoria de María no pasa por ningún ‘post’, sino que se queda fijada en ese tiempo absoluto asignado por la brutalidad del terrorismo de Estado. “No hay pasado”, dijo Alicia Kozameh, sobreviviente de Villa Devoto, en una memorable intervención durante el congreso sobre Literatura y Derechos Humanos que se celebró en Morelia desde el 22 al 24 de noviembre de 2017. Tiempo que funciona como la “anticosa” de Jankélévich, como la “contracreación” de Primo Levi, para decir el carácter del universo concentracionario: un tiempo que no pasa.

El colapso del tiempo hiperhistoriza la memoria testimonial, al detenerla en un presente que se actualiza a través de las generaciones implicadas en la lucha contra el olvido. Un tiempo no lineal, sino alineado, un tiempo único, co-habitado por diferentes estados vivenciales. Es un elemento recurrente en las puestas en escena del teatro testimonial. Bien lo muestran también las seis piezas recogidas en el volumen *Pañuelos en escena. Teatro para no olvidar*, publicado en 2018, en el que se reúnen las obras representadas en 2009 dentro del Ciclo de Teatro por la Memoria, la Verdad y la Justicia, creado en el Partido de Morón, al oeste de Buenos Aires, para recordar a las Madres de Plaza de Mayo que viven o vivían en esa provincia. Podemos considerar el Ciclo una expansión del Teatro por la Identidad de las Abuelas, ahora implicando a las Madres. Se pusieron en escena en Morón, en 2009, en la Casa de la Memoria, que convirtió a la Mansión Seré en el primer centro clandestino de detención y tortura recuperado en América Latina, en el año 2000, con la sala llena a cada función, y en presencia de las Madres.

Todas las seis obras nacen del diálogo, o sea de las entrevistas, de los directores y directoras a las Madres de Morón. Todas brindan su testimonio. Todas se abren a un concepto de testimonio cooperativo que se mantiene constante en este tipo de teatro: si antes de las entrevistas, que a veces duraron varios meses, permitiendo lazos de afecto, entre autores, autoras y testigos, las Madres tenían ciertos reparos “sobre que se hiciera ficción con la historia nuestra y de nuestros hijos” (Morales de Cortiñas en Abolio et al., 2018: 10), por el temor de posibles distorsiones, después de las puestas en escena las

mismas Madres declaran su confianza por un testimonio transmitido de manera “muy respetuosa y muy lograda”.

Son palabras que funcionan como autorización, legitimación, reconocimiento de la “verdad” de este testimonio construido en colaboración entre los testigos directos y los que se han vuelto, a través de ellos, testigos de su testimonio, que privilegian el ‘con’ al ‘post’. Son éstos los que recogen el testimonio de las Madres y lo re-actúan, incorporándolo en su práctica dramática y en su propio cuerpo. Un testimonio en coautoría, pues, en el que el dolor ajeno se vuelve propio. En él se realiza ejemplarmente esa “forma heteropática de la memoria” (Silverman, 1996), que da cuenta de la transferencia del recuerdo entre generaciones.

Ya que en el libro que las reúne cada pieza está acompañada por un comentario de su director o directora, menciono como ejemplares de este proceso de transferencia, las palabras de Stella Maris Castro, autora del texto *Delicia*, que recoge el testimonio de Delicia Córdoba de Mopardo, a la que, en 1976, la dictadura le arrebató sus hijos Selva y Alfredo, militantes de la JP: “Adentrada a su vida, viví un dolor sin límites”. Le hacen eco las de Nora, recordadas por el director de su pieza, Hernán Nemi después del estreno de *No sufras por mí*: “El día en que, en el living de su casa, junto con mi amiga y actriz Lucía Pochat, le leímos a Nora el borrador de la obra, la escuchó con mucha atención. Al terminar nos dijo, con una sonrisa sencilla: ‘soy yo’” (Nemi en Abolio et al., 2018: 101).

El juego de las enunciaciones se muestra pieza clave de esta forma de testimonio: la puesta en cuerpo permite al recuerdo salir del archivo y hacerse repertorio, partitura sobre la que se modulan las voces de una colectividad comprometida en no olvidar. Una colectividad (madres, actores, directores, público), que se amalgama en voces y cuerpos, performando todos una memoria en común. ¿Quién es el autor de este testimonio?, ¿Quién lo habla? ¿Es una propiedad privada enajenable su experiencia (y su memoria), o puede ampliarse como patrimonio traumático colectivo, socialmente visible y reconocido, acogido y valorado, inolvidable?

Creo que estas piezas nos brindan una respuesta evidente: plurivocales, cooperativos, solidarios, estos testimonios performados permiten la evolución coherente de su premisa diádica constitutiva: su voz no es el yo, sino el nosotros; no la primera persona, autoritaria, totalitaria, excluyente, de la que nos habla Roberto Esposito (2007), sino la tercera y plural, generativa porque inclusiva. El teatro testimonial se funda en esta tercera persona, multiplicadora y polifónica, generada por cuerpos y voces que ponen en escena una historia, y una memoria en común, a la vez que posibilitan la expresión de lo individual. Cada Madre está actuada escénicamente por su diferencia: para re-presentarla se escogen objetos, costumbres, perfumes, comidas favoritas, rasgos anímicos peculiares, modismos del cuerpo y del habla. Los actores performan produciendo significado junto con ellas y una democracia dramática que activa la recuperación de la memoria a partir de una relación afectiva y cognitiva.

La traducción y trasposición del relato testimonial a la práctica performativa implica una reflexión permanentemente experimental sobre la condición de liminalidad,

de residualidad, propia del acto testimonial mismo, de por sí poroso, en vilo entre lo narrable y lo inenarrable, la ‘verdad’ histórica y la autenticidad, lo inmediato y lo mediado. No es infrecuente, pues, que los autores sean a la vez creadores y teóricos, realizadores y experimentadores, generando una teatralidad impregnada de metateatralidad. Si en los 60 y 70 este teatro se comprometió a poner en escena a los sin voz, funcionando como espacio de fundación de “territorios de subjetividad alternativa” (Dubatti, 2011: 74), el siglo XXI asiste a la integración de la vocación restitutiva con el ejercicio de la interpretación y de la mediación artística. Poner el cuerpo del actor en la escena, performar una historia, implica evitar el peligro de ficcionalizarla considerándola como propia, y elaborar más bien los efectos de la escucha, la manera de reconstruir memoria a pesar del alejarse de los acontecimientos. La estética de la presencia se vuelca hacia nuevos desafíos. Muy interesante, entre otros, el trabajo de María José Contreras, autora de una “investigación performativa”, realizada en el contexto de la Vicerrectoría de Investigación y de los Laboratorios Teatrales de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para llegar a la puesta en escena de *Pajarito nuevo se la lleva*, estrenada por el Teatro del Patio en 2011. En un artículo de 2017, la misma autora relata y comenta detenidamente el plan conceptual y creativo de la obra (Contreras Lorenzini, 2017: 173-196). Su eje lo constituyó la indagación sobre la “puesta en cuerpo de los testimonios”, realizando entrevistas a trece personas que tenían entre 5 y 10 años en dos momentos cruciales de la dictadura en Chile: el golpe de Estado de 1973 o las protestas de la década de 1980. La selección de los testigos cumplió con una serie de requisitos: que no se tratara de víctimas directas de las violaciones a los derechos humanos, que pertenecieran a distintos estratos socioeconómicos y de ambos géneros. La obra entra a un terreno que recién la literatura testimonial latinoamericana está explorando, es decir el de los que no fueron víctimas, pero sí se formaron, nacieron y crecieron en el clima de la violencia y del terror. Se acudió a la metodología de Forsyth, o sea a la investigación a través del arte, “que implica generar conocimientos nuevos y de frontera a partir de la creación artística” (177). Entre sus objetivos, además de la performance, la producción de documentos académicos que complementen “los descubrimientos escénicos” (177).

En el diseño de la pieza convergen muchas de las inquietudes que atraviesan el campo testimonial y su densa relación con la memoria. En lugar de preguntarse si podemos distinguir entre una memoria originaria y otra mutuada, entre recuerdos protípicos y evocaciones sucesivas, entre voces y ecos, el teatro que está pretendiendo rememorar el pasado lo hace desde el presente. Es decir: sin querer acceder a una versión única, sino captando su vigencia espectral, por eso mismo intermitente y a la vez puntual, sombra y espejo, traza y proyección. Para capturar esta memoria, la tensión dramática edifica incesantes cadenas de enunciaciones, articulándolas en dimensiones multitemporales que fortalezcan el vínculo entre generaciones, amalgamando voces y cuerpos pasados y presentes, para no perder esos restos no verbalizables del testimonio, cuya trama se inscribe en los gestos, los sonidos, los silencios, los espacios, los objetos, las capas superpuestas y los orígenes insondables de la herencia. Las partituras físicas que el cuerpo de los actores y actrices pone en escena apunta a la circulación de la memoria, no a su fijación ritualizada. Como bien lo

mostrarán los artículos que abordan a continuación el espacio teatral latinoamericano del siglo XXI, lo de que se trata no es tanto archivar el pasado, sino más bien incorporarlo, intervenirlo, entender su ausencia desde la presencia.

#### (POST)MEMORIA Y MEMORIAS EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

Solo en años recientes se ha venido profundizando el estudio del teatro de la memoria en España<sup>7</sup>, enmarcándolo concretamente dentro de las tendencias más generalizadas de las dramaturgias de la época democrática y, en algunos casos, proponiendo formulaciones que se ajustan a la realidad del teatro peninsular del nuevo siglo. En particular, Wilfried Floeck (2006) afirma que, a partir de los años 80, estamos asistiendo a un cambio de paradigma, pasando del modelo de teatro histórico de raigambre realista, que había caracterizado las décadas de los 50 y 60 y cuyo modelo había sido el de Antonio Buero Vallejo<sup>8</sup>, a una forma de teatro de la memoria que, en parte, sería una reacción a la política del olvido (o de la amnesia) promovida durante la transición. El mismo estudioso, junto con Anabel García Martínez, ha vuelto a incidir en algunos aspectos de las dramaturgias de la memoria en España desde la muerte de Franco (Floeck; García Martínez, 2011), mientras que Eduardo Pérez Rasilla (2009) se concentra en su ensayo sobre la producción durante la época de la transición. También se deben a Manuela Fox (2006), José Paulino Ayuso (2009), Antonia Amo Sánchez (2014) y Trecca (2016) sendos acercamientos al fenómeno de la recuperación del recuerdo de la guerra civil y/o el franquismo desde las tablas peninsulares. Dos valiosos intentos de sistematización, a partir de *corpora* muy significativos de obras, se encuentran en la tesis doctoral de Alison Guzmán (2012) y en el reciente volumen de Anabel García Martínez (2016), sin que falten, ni mucho menos, estudios de referencia que analizan las culturas y políticas de la memoria en España en sentido más amplio: entre todos, resultan de provechosa lectura de cara a su aplicación a los estudios teatrales, los de Paloma Aguilar Fernández (1996, y una puesta al día muy reciente en colaboración con Clara Ramírez Barat, 2019); David Wingeate Pike (2003, ahora en edición ampliada en castellano, 2015), sobre los españoles en Mauthausen; José Colmeiro (2005) y Antonio Gómez López-Quñones (2006). Pudiendo remitir al fundamental ensayo que en esta sede propone Wilfried Floeck, no me extenderé ofreciendo un panorama del teatro de la memoria y postmemoria en España, sino que me limitaré en estas páginas introductorias a señalar algunos rasgos de esta escritura dramática más reciente indicando, en su caso, posibles líneas de desarrollo o profundización de los estudios.

<sup>7</sup> De entre los autores, fue José Sanchis Sinisterra quien, en 2002, en el programa de mano de *Terror y miseria en el primer franquismo*, utilizó por primera vez y conscientemente esta denominación, prefiriéndola a la de “teatro histórico”. Ni que decir tiene, que precisamente a este dramaturgo se debe la obra considerada unánimemente el prototipo de dicho modelo: *¡Ay, Carmela!* (1987).

<sup>8</sup> Estoy persuadido de que el teatro de Buero Vallejo, especialmente el de la transición pero también algunas obras anteriores, representa un prototipo de teatro de la memoria que, desde esta óptica, queda prácticamente inexplorado. Otra asignatura pendiente, a mi modo de ver, de los estudios sobre la memoria nacional y la recuperación de la memoria del dramaturgo más representativo de la España de la segunda mitad del siglo pasado.

Frente a una concepción lineal de la historia y a la confianza en la posibilidad de proponer una representación uniforme de la misma, los nuevos autores optan por la fragmentación y el multiperspectivismo, la estructura abierta y la participación activa del receptor. A ello hay que añadir que, de manera coherente con el contexto de la postmodernidad en el cual se producen, normalmente las dramaturgias de la memoria de los últimos lustros presentan evidentes rasgos de reflexividad y autorreferencialidad, en la medida en que suelen ostentar, a la vez, las dinámicas de apropiación del recuerdo y las estrategias de mediación y mediatización del mismo, a través de las varias formas de resignificación escénica.

Los rasgos aludidos otorgan a estas escrituras un acentuado carácter de hibridación de lo factual y lo documental con lo subjetivo, sin que ello implique, no obstante, una total subjetivización de la mirada ni un claro y definido posicionamiento ideológico o político. Muy al contrario, el individuo se ve continuamente cuestionado por (y durante) el acto mismo de recordar, de participar en el recuerdo ajeno o de pretender que otros recuerden (en los muchos casos en que la acción se presenta como investigación): dicho de otro modo, los llamados trabajos de la memoria repercuten en la estabilidad personal del agente de memoria, obligándole a plantearse repetidamente la validez de sus motivaciones, de sus pesquisas, de sus convicciones y hasta de sus señas de identidad. Esta condición de inestabilidad, que la mayoría de las veces es proyección, dramatizada, de los interrogantes que acucian al escritor o director en su proceso de investigación y creación, desata al mismo tiempo dudas y vacilaciones acerca de la suficiencia del lenguaje, de la legitimidad del discurso y de la utilidad de la búsqueda en torno a la memoria de los traumas pasados.

Trazas de todo ello pueden ser rastreadas en la casi totalidad de las piezas y las puestas en escena analizadas en las páginas que componen la sección española del presente monográfico, derramándose por los varios derroteros en los que se articulan estas dramatizaciones y escenificaciones de los procesos memorísticos, la mayoría de las cuales, aun cuando remitan a un pasado histórico reconocible, se detienen más bien en los territorios más escurridizos de la intrahistoria, como puede verse muy claramente en *Perros en danza*, de María Velasco, objeto del artículo de Manola. Ejemplos palmarios de los fenómenos de difuminación de los límites aludidos, originados por el acto de memoria, pueden verse en el recorrido identitario de Ana Lebrón, agente de memoria en *Todos los que quedan* de Raúl Hernández Garrido, comentado por Di Giovenale; o la dinamización de la dialéctica recuerdo/olvido en *Peus descalços sota la lluna d'agost*, de Joan Cavallé, reseñada en el artículo de Katona; o la reflexión metaliteraria y metateatral del personaje Yo, en *J'attendrai*, de José Ramón Fernández, cuyo lenguaje analiza Leonetti en busca de una semántica de la memoria y del olvido. No es una casualidad que en las tres obras uno de los elementos de desestabilización esté representado por la interacción de los vivos con los muertos, fantasmas que, lejos de pertenecer a un tiempo concebido como cerrado y pretérito, manifiestan la presencia constante de una herida nunca sanada, o, dicho de otro modo, permiten la presentificación del pasado y la resignificación poética, en el *hic et nunc* del escenario, de la “haunting legacy” (Schwab,

2010)<sup>9</sup> de la que son emanación. Tampoco es fortuito que en las tres aparezcan (o estén latentes) las dinámicas intergeneracionales, no necesariamente familiares, que constituyen uno de los ejes de los discursos memorísticos de las nuevas promociones. Cabe señalar, al respecto, y acudo para hacerlo al excelente ensayo de Serrano Alonso que puede leerse en esta recopilación de estudios, que tales dinámicas están atendidas y adecuadamente problematizadas ya en autores más veteranos, como demuestra el caso de Jerónimo López Mozo, lo cual debería invitarnos, a los que nos ocupamos de teatro y memoria, a no desestimar nunca los lazos que unen (conscientemente o no) las nuevas dramaturgias con los modelos que en su momento forjaron (o que siguen forjando) los de las generaciones anteriores.

Cabe preguntarse de qué manera todo lo dicho entronca con las reflexiones y las teorías de la memoria y la postmemoria a las que aludimos al comienzo de esta introducción y que hemos estado paso a paso especificando, matizando, cuestionando a lo largo de las páginas que anteceden. Es evidente que también las generaciones que no experimentaron directamente los traumas tematizados y dramatizados en este teatro se ven afectadas por los susodichos mecanismos de desestabilización identitaria, hasta diría que se ven más afectadas por ellos, en tanto que la falta de contacto directo –o, en términos de Van Alphen (2006), de una relación indexal– con el pasado traumático provoca, de entrada, toda una serie de incertidumbres y lagunas, muchas de las cuales insondables, pero no por ello menos esenciales de cara a la fabricación del relato o de la re-presentación del tiempo pretérito, esto es, a la construcción de sus “present pasts” (Huysen, 2003). Diríase que, de acuerdo con las consideraciones de Hirsch (2012), la generación de la posmemoria hereda el recuerdo –tanto si se trata de “familiar” como de “affiliative postmemory”– con una carga de afectividad e implicación personal que impide el distanciamiento objetivo y científico y, en cambio, obliga a buscar estrategias de fabulación capaces de soslayar cualquier pretensión de imparcialidad y realismo documental, en favor de una problematización del pasado que, como sostiene Juan Mayorga (1999: 10) “está ante nosotros tan abierto como el futuro”.

Por otra parte, y para complementar lo comentado hasta aquí, comparto del todo las reflexiones de Sebastiaan Faber (2014: 142), quien se interroga sobre las posibilidades y opciones de una literatura como “acto afiliativo”, motivada por una “conexión establecida por voluntad o compromiso conscientes” con el pasado traumático de las generaciones anteriores. Frente al concepto de postmemoria afiliativa, el estudioso, aun reconociendo el carácter afectivo de las nuevas formas de la memoria, invita a atender a la especificidad del contexto español y a la sustancia intrínsecamente política del tema de la guerra civil y del franquismo, a diferencia, a su parecer, de otros traumas más universales (o universalizados) como el Holocausto. A raíz de ello, en el ámbito español “cualquier acto afiliativo de víctimas del franquismo implica también, quiérase o no, una serie de rechazos y condenas” y, en algunos casos, un “acto de *desfiliación*” (Faber, 2014: 148). Tampoco hay que descuidar el hecho de que, todavía en la España actual, el concepto mismo de víctima sigue siendo sumamente líquido, en consideración de un

---

<sup>9</sup> Véase arriba lo comentado por Emilia Perassi a propósito de este concepto.

contexto social y cultural que ve enfrentadas o, en los mejores de los casos, dialécticamente relacionadas posiciones diversas que constelan no una, sino múltiples memorias de la guerra y del franquismo. Como apunta muy oportunamente Antonio Gómez, estas memorias conflictivas

are not peacefully positioned side by side, as if displayed in a fetishistic exhibition of accumulated symbolic capital (plurality for the sake of plurality). There is a deep-rooted tension between these memories, which quite often contradict/negate each other since they belong to irreconcilable political traditions. Their own existence is, in summary, bound to the fight for legitimacy and to the delegitimation of other conflicting political memories. (Gómez López-Quiñones, 2012: 91)

Dentro de este marco específico, es en efecto indiscutible que todo acto de memoria de la contienda fratricida y de la larga dictadura, desde la literatura, se coloca directa y sistemáticamente (aunque no, por supuesto, exclusivamente) en un plano político que trasciende los límites e incluso las intenciones de cada obra. Tanto es así que, advierte Faber, estudiar el caso español en el marco de los estudios culturales, bajo el prisma del Holocausto, podría producir un efecto de despolitización del discurso que, en vez de problematizar el pasado, lo engloba en un relato más reconocible y, en cierto sentido, lo domestica desde una óptica compartida. El teatro, como es obvio, no está exento de tales mecanismos, antes bien, es uno de los medios donde más se potencian dichos alcances y se incide en dichos riesgos, como bien se evidencia en el artículo que en este monográfico proponemos de Contreras Elvira.

Así y todo, ello no es óbice para que, en el campo de la creación, se haya venido afirmando recientemente una tendencia a practicar la vía de la proyección transnacional del trauma, si bien casi siempre manteniendo un vínculo esencial con el deber de memoria local<sup>10</sup>. Clara consecuencia de ello es que en esta sede aparezca un número significativo de contribuciones que abarcan este fenómeno de desbordamiento desde distintas perspectivas, siendo en todo caso el universo concentracionario el foco principal de casi todas, excluyendo el trabajo de Bellomi sobre las representaciones del conflicto árabe-israelí en el teatro español de los últimos lustros, en el cual, en todo caso, se pone justamente de relieve el enlace con el tema del holocausto. El extraordinario panorama del teatro concentracionario español ofrecido por Amo Sánchez se complementa, en efecto, con intervenciones más puntuales de Orazi (sobre *El convoy de los 927* de Laila Ripoll), Bermúdez (a propósito de *El triángulo azul* de la misma autora en colaboración con Mariano Llorente) y Leonetti (quien se ocupa de *J'attendrai* de José Ramón Fernández) y la ya mencionada Di Giovenale. Todos los casos tratados se aproximan al trauma de los campos (especialmente el de Mauthausen) acudiendo a la situación de los españoles deportados o, al menos, manteniendo un foco sobre un fragmento de intrahistoria nacional. No faltan, sin embargo, en el ámbito del teatro español último, piezas que parecen despojarse de lazos identitarios locales, adentrándose por los territorios de lo propiamente transnacional. Me refiero a los conocidos textos

---

<sup>10</sup> Sobre el fenómeno de transnacionalización de la memoria, puede leerse la reciente contribución de Aleida Assmann (2014).

de Juan Mayorga sobre la Shoah (*Himmelweg* y *El cartógrafo*, especialmente), pero también a obras como *Cuarteto para el fin del tiempo* (2005) o *Una hora en la vida de Stefan Zweig* (2007), ambas del dramaturgo canario Antonio Tabares, *Rukeli* (2013), de Carlos Contreras Elvira, *Música para Hitler* (2015), de Yolanda García Serrano y Juan Carlos Rubio, entre otras.

A la vista de ello, si por un lado comparto la idea de que es desaconsejable ajustar, sin problematizarlos, los criterios de análisis del fenómeno del teatro de la generación de los nietos en España a los que Hirsch o James proponen atendiendo esencialmente al trauma del Holocausto, por otro lado creo ver en la práctica dramaturgica y escénica de estos años un camino inverso que sí está mostrando su potencial. La transnacionalización del trauma, lejos de representar un elemento de despolitización del discurso de la memoria, está funcionando como campo de indagación de estrategias y lenguajes capaces de dar voz a una promoción de autores no testigos, pero sí testimonios, con su quehacer, de la persistencia del recuerdo, de la necesidad y, a la vez, la imposibilidad de relatarlo y re-presentarlo de manera fehaciente, y de la legitimidad de la ficcionalización y manipulación artística. El tratamiento poético de un pasado que, por más universal y compartido, puede dar la impresión de consentir cierto distanciamiento, parece indicar a estos autores vías nuevas de legitimación de su palabra acerca del horror y del trauma nacional, una legitimación que estriba en la búsqueda de una verdad poética que poco tiene que ver con lo verídico y lo histórico, aunque de ello haya surgido la investigación y en ello siga bebiendo el afán por recordar que los acosa y les exige hacerse eco, colectivizándolas desde las tablas, de sus propias *haunting legacies*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABOLIO, Jorge; ASAD, Cielo; CÁCHARO, Guillermo; NEMI, Hernán; CASTRO, Stella Maris; MARCELLO, Guillermo; MORALES DE CORTIÑAS, Nora; SÁEZ, Luis, ZANGARO, Patricia (2018): *Pañuelos en escena. Teatro para no olvidar*, Buenos Aires: El Zócalo.
- ACTIS, Munú; ALDINI, Cristina; GARDELLA, Liliana; LEWIN, Miriam; TOKAR, Elisa (2006): *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Buenos Aires: Editorial Altamira.
- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Ciò che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Einaudi.
- AGUILAR FERNÁNDEZ; Paloma (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma; RAMÍREZ-BARAT, Clara (2019): “Generational dynamics in Spain: memory transmission of a turbulent past”, *Memory Studies*, 12 (2), pp. 213-229.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2014): “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 39 (2), pp. 341-369.
- ASSMANN, Aleida (2008): “Canon and Archive”, en Erll, Astrid; Nünning, Ansgar; Young, Sara (eds.) (2008): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: De Gruyter, pp. 97-107.
- ASSMANN, Aleida (2014): “Transnational memories”, *European Review*, 22 (4), pp. 546-556.
- ASSMANN, Jan (2008): “Communicative and cultural memory”, en Erll, Astrid; Nünning, Ansgar; Young, Sara (eds.) (2008): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: De Gruyter, pp. 109-118.
- CANDINA, Azun (2002): “El día interminable. Memoria e instalación del 11 de Septiembre de 1973 en Chile (1974-1999)”, en Jelin, Elizabeth (ed.): *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas “in-felices”*, Madrid: Siglo XXI, pp. 9-51.
- CARUTH, Cathy (1995): *The Unclaimed Experience. Trauma, narrative and Culture*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- COLECTIVO DE HIJOS (2003): <http://colectivodehijos.blogspot.com/2012/03/huachos-cientificamente-producidos-por.html>.
- COLMEIRO, José (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- CONTRERAS LORENZINI, María José (2009): “Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI”, *Telón de Fondo*, 10, pp. 1-20.
- CONTRERAS LORENZINI, María José (2012): “Embodied Testimonial Practices. Teatro Testimonial in Postdictatorship Chile”, *Versus. Cuaderni di Semiotica*, pp. 107-128.
- CONTRERAS LORENZINI, María José (2017). “Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de

- niños chilenos en dictadura”, *Cuadernos De Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), pp. 173-196.
- DEL CAMPO, Alicia (2004): *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, Santiago: Mosquito comunicaciones.
- DERRIDA, Jacques (1995/1997): *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- DEVESA, Patricia (2011): “Teatro por la identidad: más de una década de prácticas artísticas y prácticas políticas”, en [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa\\_26/devesa\\_mesa\\_26.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_26/devesa_mesa_26.pdf).
- DUBATTI, Jorge (2001): “Historia del Galpón”, en [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09\\_teatro\\_y\\_politica/dubatti001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/dubatti001.htm).
- DUBATTI, Jorge (2011): “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010)”, *Stychomythia*, 11-12, pp. 71-80.
- ERLL, Astrid (2008): “Cultural Memory Studies: an introduction”, en Erll, Astrid; Nünning, Ansgar; Young, Sara (eds.) (2008): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: De Gruyter, pp. 1-15.
- ESCOBAR NIETO, Marcia; FERNÁNDEZ DROGUETT, Roberto (2008): “Performatividad, memoria y conmemoración: la experiencia de la marcha Rearme en el Chile postdictatorial”, *Forum: Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Sociale Research*, 9 (2), pp. 1-23.
- ESPOSITO, Roberto (2007): *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino: Einaudi.
- FABER, Sebastiaan (2014): “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1), pp. 137-155.
- FARGE, Arlette (1991): *La atracción del archivo*, Valencia: Alfons El Magnanim.
- FLOECK, Wilfried (2006): “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, en Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 185-209.
- FLOECK, Wilfried; GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2011): “Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975”, en Reinstädler, Janett (ed.): *Escribir después de la dictadura: La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 97-119.
- FOX, Manuela (2006): “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI”, en Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 549-563.
- FOUCAULT, Michel (1996): *La arqueología del saber*, México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2016): *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim: Georg Olms.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2012): "A secret agreement: the historical memory debate and the limits of recognition", en Martín-Estudillo, Luis; Spadaccini, Nicholas (eds.): *Memory and its discontents: Spanish culture in the early 21<sup>st</sup> Century, Hispanic Issues On Line*, 11, pp. 87-116.
- GUZMÁN, Alison (2012): *La memoria de la guerra civil en el teatro español (1939-2009)*, tesis doctoral defendida en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.
- HALAC, Gabriela (2006): *Teatro independiente en Córdoba*, número monográfico de *Cuadernos del Picadero*, 11, <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/22/11.pdf>.
- HALBWACHS, Maurice (1950): *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France.
- HIRSCH, Marianne (1992-93): "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory", *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15 (2), pp. 3-29.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge/London: Harvard UP.
- HIRSCH, Marianne (2001): "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", en Zelizer, Barbie (ed.): *Visual Culture and the Holocaust: New Brunswick, NJ: Rutgers*, pp. 146-214.
- HIRSCH, Marianne (2008): "The generation of Postmemory", *Poetics today*, 29 (1), pp. 103-128.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- HUYSSSEN, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- HUYSSSEN, Andreas (2003): *Present Pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford: Stanford University Press.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de España.
- KOZAMEH, Alicia (1987): *Pasos bajo el agua*, Buenos Aires: Editorial Contrapunto.
- LANDSBERG, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.
- LOGIÓDICE, María Julia; DI FILIPPO, Marilé (2015): "De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los 70", *Telón de fondo*, 22, pp. 1-13.
- LORENZANO, Sandra (2007): "No aportar silencio al silencio. A modo de introducción", en Lorenzano, Sandra; Buchenhorst, Ralph (eds.): *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y en la imagen*, Buenos Aires: Editorial Gorla/Universidad del Claustro de Sor Juana.
- MAYORGA, Juan (1999): "El dramaturgo como historiador", *Primer Acto*, 280, pp. 8-10.
- MARCIANO, Márcio (2017): "Teatro Abierto, movimiento", en *Enciclopedia Latinoamericana*, <http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/t/teatro-abierto-movimiento>.
- NICHOLLS, Nancy (2007): "Chile: paradojas de la memoria entre el boom y la negación. En busca de la identidad perdida", *Puentes*, 22.

- NORA, Pierre (ed.) (1984-1992): *Les lieux de mémoire*, 3 vols., Paris: Gallimard.
- NORA, Pierre (2002): "L'avènement mondial de la mémoire", *Transit*, 22, pp. 1-9.
- PAULINO AYUSO, José (2009): "Los dramas de la conciencia y la memoria", *Anales de literatura española*, 21, pp. 11-38.
- PÉREZ, Mariana Eva (2013): "Their lives after: theatre as testimony and the so-called 'second generation' in post-dictatorship Argentina", *Journal of Romance Studies*, 13 (3), pp. 6-16.
- PÉREZ, Mariana Eva (2014): "Instrucciones para un coleccionista de mariposas", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, pp. 865-877.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2009): "La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982", *Anales de literatura española*, 21, 143-59.
- PIKE, David W. (2015): *Espanoles en el holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Madrid: Debolsillo.
- PRESTON, Paul (2011): *El holocausto español*, Barcelona: Debate.
- REATI, Fernando (2015): "'La poesía es un diálogo con los Muertos...'", entrevista a Julián Axat", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, anexo, pp. 3-10.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2014): "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", *Historiografías*, 8, pp. 57-75.
- RACZYMOW, Henri (1994): "Memory Shot through with Holes", *Yale French Studies*, 85, pp. 98-106.
- RICOEUR, Paul (1994): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHWAB, Gabriele (2010): *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York: Columbia University Press.
- SILVERMAN, Kaja (1996): *The threshold of the visible world*, New York: Routledge.
- TAYLOR, Diana (1997): *Disappearing acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*, Durham/London: Duke University Press.
- TAYLOR, Diana (2017): *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- TRECCA, Simone (2016): "Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último", *Cuadernos Aispi*, 7, pp. 79-94.
- URONDO RABOY, Ángela (2012): *¿Vos quién te creés que sos?*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- VAN ALPHEN, Ernst (2006): "Second-Generation testimony, transmission of trauma, and postmemory", *Poetics Today*, 27 (2), pp. 473-488.
- YOUNG, James (2000): *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and Architecture*, New Haven: Yale University Press.