



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror

Lorena Verzero<sup>1</sup>

### Resumen:

En el marco de las actuales (re)construcciones de los años '70, el campo teatral ha demostrado en los últimos años una especial puesta en práctica de mecanismos para evocar o representar la militancia, la tortura, la apropiación de bebés y la desaparición de personas. Se ponen en práctica diferentes lenguajes escénicos, que otorgan distintas funcionalidades a dispositivos teatrales y documentales, y participan de las disputas por la memoria desde posicionamientos simbólicos divergentes.

Abordaremos una serie de obras teatrales estrenadas en los últimos años a partir de las nociones de memoria, historia y experiencia que Benjamin propone a lo largo de sus escritos. Nos interesa reflexionar en torno a qué definiciones y relaciones entre estos conceptos subyacen a las puestas en escena. Nos detendremos en la posibilidad de pensar las imágenes como “imágenes dialécticas” y el rastreo de elementos del pasado como huellas o desechos que nos interpelan como sociedad para la construcción del presente y del futuro. En este sentido, nos interesa observar especialmente las formas y funciones que adoptan los cuerpos para referirse al horror.

Estudiaremos obras como *La piojera o un procedimiento justicialista*, Andrés Binetti, 2007; *La pesca*, Ricardo Bartís, 2008; *Mi vida después*, Lola Arias, 2009; *Esa extraña forma de pasión*, Susana Torres Molina, 2010.

Analizaremos, con todo esto, algunas de las respuestas que el presente (como “acto” y como “potencia” –según define Benjamin en la Tesis II-) otorga a las demandas del pasado.

---

<sup>1</sup> CONICET-UBA, [lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror

Los grandes cataclismos mundiales ocurridos durante el siglo XX (las Guerras Mundiales, los genocidios y totalitarismos) han motivado nuevos modos de concebir y de construir la Historia. Ya en los años veinte se han levantado críticas radicales a la Razón Histórica y a sus axiomas (las ideas de continuidad, de causalidad y de progreso) (Stéphane Mosès, 1992: 21), entre las cuales los postulados benjaminianos se ofrecen como un marco teórico iluminador para pensar la historia social, política y cultural.

La reflexión sobre la historia funciona como hilo conductor del pensamiento de Walter Benjamin (Mosès, 1992: 81). Y en este sentido, al analizar la figura del “Angelus Novus” de Paul Klee (grabado, 1920) que el autor alemán retoma en sus famosas *Tesis de filosofía de la historia* (1987), Susan Buck Morss (2001: 112) observa que “una construcción de la historia que mira hacia atrás más que hacia delante, hacia la destrucción de la naturaleza material tal *como ésta realmente ocurrió*, proporciona un contraste dialéctico al mito futurista del progreso histórico (que sólo puede afirmarse a través del olvido de lo que ha ocurrido)”.<sup>2</sup> El ángel de la historia mira hacia el pasado descubriendo la catástrofe allí donde la historia es comúnmente percibida como un *continuum*. En un rechazo a las ilusiones que guiaban el pensamiento de la izquierda, Benjamin buscaba una teoría de la historia que permitiera percibir el fenómeno del fascismo (Michael Löwy, 1990) y las causas que desembocaron en la catástrofe de las izquierdas europeas de la primera posguerra (Giorgio Agamben, 2007: 151).

Así, su teoría de la historia, que tanto ha influido el pensamiento posterior de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer<sup>3</sup>, entre otros, y que en las últimas décadas ha sido ampliamente retomada, nos invita a depositar una nueva mirada sobre las producciones culturales que se proponen (re)construir el pasado reciente argentino. Podemos ver en ellas la imagen del ángel de la historia como figura alegórica que señala la catástrofe de lo sido y resiste al futuro que lo arrastra bajo la forma del progreso. En este punto, la noción de historia se entrelaza con las de memoria e identidad, en un instante -en un “tiempo-ahora”, diría Benjamin- en el que pasado, presente y futuro convergen.

---

<sup>2</sup> Resaltado en el original.

<sup>3</sup> Las *Tesis* fueron halladas por Hanna Arendt en Port Bou unos meses después de la muerte de Benjamin en 1940 y entregadas a Adorno muy prontamente. Ese mismo año, éste escribía en una carta a Gretel Adorno: “[...] ninguno de los trabajos de Benjamin parece más próximo a nuestras propias intenciones. Esto tiene que ver sobre todo con la representación de la historia como permanente catástrofe, la crítica al progreso y el dominio de la naturaleza y la actitud frente a la cultura” (correspondencia citada por Rubén Jaramillo Vélez, en VV.AA., 1993: 72).



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

En este ensayo nos proponemos reflexionar en torno a los modos en que se construye la historia argentina reciente en dos obras de teatro que se realizan en dos contextos socio-políticos perceptiblemente diferenciados: *El hombre de arena*, de El Periférico de Objetos, 1992, y *Mi vida después*, de Lola Arias, 2009. Desde estéticas muy distintas, ambas obras se presentan como un *teatro material* en el que el cuerpo es un portador privilegiado de sentidos para la construcción del pasado. Es por ello que estas piezas nos permiten establecer un arco que tendría inicio con la figura del autómeta, que pone en tensión la noción de subjetividad y concreta una disrupción del sujeto a partir de su pérdida de identidad, y finalizaría con la escritura en primera persona como vehículo de cuestionamiento de las identidades heredadas y construcción de otras nuevas.

En ambos casos, una incomodidad con el presente, ya sea en la forma de cuestionamiento, duda, crítica o desconsuelo, es el motor de búsqueda en las ruinas del pasado para la construcción de ambas temporalidades en un mismo movimiento. En términos de Benjamin (2005: N 7 a, 4: 473), en ambas obras se produce un “choque frontal contra el pasado mediante el presente”. Para ello, se recurre a dispositivos y lenguajes escénicos que tienen en común la adopción de una percepción infantil en la que se ponen en juego distintos modos de experiencia. Ambas piezas se dejan interrogar por elementos del pasado que son interpelados a partir de su materialidad. Es por ello que “la explosión materialista de la historia lleva al pasado a colocar al presente en una situación crítica” (Benjamin, 2005: N 7 a, 5: 473). La reflexión sobre el presente convoca a una construcción material del pasado que revierte en una nueva reflexión sobre el presente, en la que éste se demuestra necesitado de nuevas respuestas a interrogantes que, o bien no han sido abordados o bien sólo han obtenido respuestas desde la lógica dominante.

### **Crisis del sujeto: el autómeta**

Proust sobre las noches de sueños profundo después de un gran agotamiento: “Ellas nos hacen retroceder allí donde nuestros músculos hunden y tuercen sus ramificaciones y aspiran la vida nueva, el jardín en que hemos sido niños. No hay necesidad de viajar para volver a verlo, hay que descender para recuperarlo. Lo que ha cubierto la tierra no está sobre ella, sino debajo, la excursión no basta para visitar la ciudad muerta, se necesitan excavaciones”.

Benjamin, *Libro de los pasajes*, 2005: K 9, 1: 408.

En el cuento *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann (2002) que El Periférico de Objetos toma como fuente para una de sus obras, el recuerdo siniestro del pasado debe ser conjurado para poder continuar con la vida. En su análisis de la *Tesis III* de Benjamin, Reyes Mate (2006: 83)



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

afirma que “la recordación que lleva a cabo la memoria es redentora si es universal”. Tal como es comúnmente concebida, la idea de universalidad es reaccionaria, puesto que impone una realidad particular como universal. En este sentido, el crítico teatral Bruno Bert (en Araceli Arreche-Lorena Verzero, 2010) llama la atención respecto de la necesidad de pensar en “teatros” -en plural- como modo de concebir el mundo en su multiplicidad. Lo *uno*, la concepción del mundo a partir de parámetros de unicidad (*un* Dios, *una* cultura, etcétera) –dice Bert-, niega la otredad, la diferencia, y conduce al totalitarismo.

Ahora bien, junto a esta concepción –tal vez, la más habitual- de universalidad, Benjamin en su *Tesis III* esboza otra: es posible pensar en un tipo de universalidad no reaccionaria, aquella que “es capaz de ver el todo en cada parte, gracias a la intervención del principio constructivo” (Mate, 2006: 91). En esta idea de universalidad, la dimensión absoluta está en la singularidad de la vida de cada individuo y es inconcebible que se sacrifique una sola de ellas por la construcción de la Historia como gran relato. En esto radica en buena medida la teoría benjaminiana de una historia material: en la interpretación inmediata de los fenómenos singulares como fragmentos de historia, prescindiendo del todo social para su explicación. La posibilidad de ver lo particular en lo universal es, desde este punto de vista, uno de los modos posibles de simbolizar –y así, conjurar- ciertos aspectos del pasado.<sup>4</sup>

En 1992, cuando los años setenta aún no ocupaban un lugar central entre las temáticas aludidas desde la escena, El Periférico de Objetos montó *El hombre de arena*, la tercera obra del grupo, que ya se estaba instalando en el campo teatral con su trabajo con objetos para un público adulto. Aunque su repercusión mayor se dio con *Máquina Hamlet* (1995), a partir de la segunda pieza estrenada, *Variaciones sobre B* (1991), ya era posible reconocer el objetivo de descentrar la mirada del espectador y establecer un nuevo ordenamiento de los signos escénicos a partir de la

---

<sup>4</sup> El mismo Adorno ha cuestionado este modo de abordaje metodológico (carta a Benjamin del 10-11-1938, en Adorno-Benjamin, 1998: 269-278). Sus objeciones (que postula en relación al trabajo sobre la poesía de Baudelaire, que fue concebido como ensayo preliminar para el *Libro de los pasajes*) se basan en la “vulgarización” de la relación entre estructura y superestructura provista por Marx. Adorno sostiene, por ejemplo, que para el análisis del vino en el poema de Baudelaire no se puede prescindir de un estudio de la economía de la mercancía en la época, y que este tipo de análisis que no debería estar ausente en el proyecto de los *Pasajes*. En sus argumentaciones, Adorno define al materialismo practicado por Benjamin como “materialismo inmediato” o “materialismo antropológico”, y esgrime que posee una alta carga de romanticismo. Esto se subsanaría con la mediación de la teoría. Esta metodología –sostiene– “[no le rinde tributo al marxismo] ya que la mediación a través del proceso social brilla por su ausencia y a la enumeración material se le confiere un modo supersticioso casi un poder de iluminación que nunca podrá estar reservado a la indicación pragmática, sino a la construcción teórica” (1998: 273). Benjamín responde a esta carta con otra fechada el 9-12-1938 (en Adorno-Benjamin, 1998: 278-286). Allí explica: “El asombro admirativo es un *objeto* [resaltado en el original] sobresaliente de una visión de este tipo. La apariencia de facticidad cerrada que impregna la investigación filosófica y que hechiza al investigador desaparece en la medida en que el objeto es construido en la perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción discurren conjuntas en nuestra propia experiencia histórica” (281). Respecto de esta problemática, ver: Agamben, 2007: 157-183. Benjamin se expone sobre las relaciones entre estructura y superestructura en 2005: K 2, 5: 397.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

disociación entre el manipulador y el objeto.

En el capítulo “Z [El muñeco, el autómeta]” del *Libro de los pasajes*, Benjamin expone el siguiente principio: “Llegado cierto momento, el motivo del muñeco posee un significado crítico-social” (2005: Z 1, 5: 702). Como dando cuenta de ello, si bien el referente histórico no estuvo presente en el proceso de creación escénica de *El hombre de arena*, la obra fue leída como metáfora de los desaparecidos por la última dictadura. “Los muertos –dice Daniel Veronese, 1999-2000- querían aparecer a la luz para contar su historia”.

En esta obra, cuerpos muertos son recurrentemente desenterrados por viudas. Las viudas exhuman cuerpos, sacan a la luz aquello que debía permanecer oculto. La pieza no tematiza la desaparición de personas durante la dictadura ni en general ni en particular, pero en la representación del horror universal es posible observar la particularidad de la historia argentina de los años setenta e, incluso, por sinécdoque, historias privadas. Historias de madres, de abuelas, de familiares, de desaparecidos.

Las muñecas antiguas, autómetas, unas veces con la cabeza ahuecada y otras, con las cavidades oculares vacías, son manipuladas por cuatro titiriteros vestidos de viudas. Éstas (sean titiriteros hombres o mujeres<sup>5</sup>), vestidas de negro, con un tul que les cubre la cara, no se ocultan, no se disimulan. Son parte fundamental de la escena. Se vinculan con los muñecos a través de un contacto corporal que no sólo consiste en manipularlos, es decir, en establecer una relación de dominación, sino en convertirse por momentos en objetos de los muñecos.

La cercanía del manipulador al objeto manipulado posibilita técnicamente una mayor precisión en los movimientos de este último. Los muñecos, entonces, cobran vida. Los autómetas les hablan a los manipuladores, les dicen cosas al oído, y estos desarrollan un vínculo afectivo con ellos. Lo siniestro que emerge de la animación, de la subjetivización de los muñecos, se potencia con la actuación de los manipuladores y, más aún, con su objetivación. Es decir, el manipulador no sólo actúa, sino que en el vínculo que entabla con su muñeco, éste último cobra vida y la relación sujeto-objeto se invierte.

La ruptura de la convención del espectáculo de títeres quiebra el espacio de lo lúdico que puede consignar el trabajo con objetos (y que se daba en la primera obra de El Periférico, *Ubú Rey*, 1990, dirigida por Emilio García Wehbi). La técnica depurada de manipulación a través de la cual se mantiene el pacto de lectura del espectáculo de títeres -esto es, observar a un objeto que es

---

<sup>5</sup> Los actores-manipuladores eran: Emilio García Wehbi, Román Lamas, Ana Alavarado y Graciela Díaz. La dramaturgia y dirección fue de Daniel Veronese y Emilio García Wehbi; la música, de Cecilia Candia; la iluminación, de Jorge Doliszniak y la producción, de El Periférico de Objetos. La obra se estrenó en el teatro Babilonia de la ciudad de Buenos Aires y contó con una subvención de la Fundación Antorchas.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

manipulado por una persona- produce un efecto de distanciamiento que permite al espectador sumergirse en el juego escénico sin entrar en conflicto. En la medida en que esos roles son quebrantados, la tranquilidad del lugar de espectación se fractura y emerge la primera instancia de lo siniestro. Lo siniestro –que según analiza Freud (1989) en relación al cuento de Hoffmann en un texto que es la segunda fuente de la obra- se origina cuando se diluyen los límites entre la fantasía y lo real, cuando algo propio del universo de lo fantástico aparece como realidad y, más aún, en la recurrencia de esa aparición, en el retorno involuntario a un mismo lugar.

Lo siniestro, que estaba ya bosquejado en *Ubú Rey*, en *El hombre de arena* se profundiza y se instala como elemento diacrítico de la estética del grupo. En esta obra, lo siniestro se potencia en la acción por parte de los manipuladores de echarles tierra en la cara a los muñecos, tal como relata la leyenda que Hoffmann narra en su texto (2002): “[El hombre de arena] es un hombre malo que viene a buscar a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja un puñado de arena a los ojos haciéndolos llorar sangre. Luego los mete en un saco y se los lleva a la luna creciente para divertir a sus hijos, que esperan en el nido y tienen picos encorvados como las lechuzas para comerles los ojos a picotazos”. El mismo individuo que recupera al muñeco de la muerte y le devuelve la vida es el hombre de arena que le echa tierra en la cara para que le sangren los ojos y se lo coman sus hijos para entretenerse. Esta ambivalencia en la que se descubren dos figuras en una representa la fragmentación del imago-padre, tal como ha comentado Freud (1989). *El hombre de arena* pone en escena una constelación de miedos infantiles, donde la pérdida del padre es una de las figuras que con mayor densidad remiten a la historia social.

### **Crisis de la representación: la escritura en primera persona**

A diferencia de la reconstrucción del pasado, que Benjamin define en sus *Tesis* como la restauración de lo sido, la construcción es una creación nueva a partir de las ruinas. La construcción necesita de una destrucción previa, de un cuestionamiento a lo dado. En última instancia, dirá Mate (2006: 92), supone una ruptura con la ideología de los vencedores, extrayendo lo que la tradición dejó abandonado y, a partir del montaje de esas ruinas, diseñar una versión del pasado. A diferencia de la construcción, la reconstrucción liga el pasado al presente en una empatía continuadora de las versiones que la historia oficial ha hecho trascender. Mientras que la reconstrucción es una acción reparadora, la construcción es la “creación del presente con materiales del pasado” (Mate, 2006: 121). El tan citado “salto de tigre” al pasado que propone Benjamin, consiste en eso: mirar el vacío y descubrir en él destellos que nos interpelen.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

El trabajo a partir del montaje que propone la obra de Lola Arias parece dar cuenta de este modo benjaminiano de bucear en las ruinas del pasado que han llegado hasta nosotros. El dispositivo principal mediante el cual se transitan los límites entre realidad y ficción, y entre lo íntimo y lo público es la escritura en primera persona.

La obra trabaja a partir de un actor que habla desde un yo que parece no ser únicamente el yo del personaje o del creador escénico, sino su yo autobiográfico de actor, convirtiéndose él mismo en personaje. El actor, instrumento por excelencia de la palabra del otro, del autor o del director –en los términos que tradicionalmente se han definido estos roles-, se presenta ahora de un modo personal, sale a escena, se acerca al público y se dirige a él directamente. En el centro de este espacio de representación surge un yo íntimo, físico y privado, que al mismo tiempo se proyecta frente a un horizonte social y público, personificado en primer lugar por los mismos espectadores.

Este fenómeno es intertextual con numerosos trabajos que se han realizado en la creación escénica europea de los últimos años. El diálogo de la escena con *lo real* se ha convertido en una característica que se ha ido acentuando a lo largo de los años noventa y sobre todo ya a partir de los dos mil; pero igualmente los comienzos de esta historia se pueden retrotraer hasta inicios de siglo XX, como ha estudiado José Antonio Sánchez (2007).<sup>6</sup>

Un modo similar de presentación del cuerpo del actor frente al público se vio en *Open house*, de Daniel Veronese, que se dio entre 2001 y 2008. Allí, sin embargo, la realidad autobiográfica de los materiales no constituía un eje vertebrador, puesto que, en todo caso, se trataba de historias privadas. Entonces, si cada uno de los relatos habían tenido lugar en la realidad o no, era menos importante que el modo de narrarlos. La misma Lola Arias echa mano de procedimientos similares en *El amor es un francotirador* (2006), pero allí también la balanza está inclinada hacia la presentación de situaciones ficcionales.

Tal como ocurre en este tipo de propuestas, en *Mi vida después* no hay una diégesis que nos permita asir una historia lineal. Hay huellas, trazos, marcas. La obra transcurre como los recuerdos, a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. En términos de Benjamin, podríamos decir que los materiales se organizan en constelaciones. Las significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas. Esto produce un efecto de recepción que nos convoca a concebir el pasado, el presente y el futuro como siempre disponibles para la asignación de sentidos. Fotografías, ropa y objetos que pertenecieron o

---

<sup>6</sup> Los ámbitos de la creación escénica más experimentales se van a abrir a un diálogo directo con la realidad extra-escénica, lo que conducirá a la performance, las artes del cuerpo o el teatro de acción, prácticas que han marcado la novedad escénica del siglo XX. Paralelamente, y en muchos casos confluyendo con estas, esta cita directa de la realidad tiene lugar desde los espacios políticamente más comprometidos, en una tradición que se remonta al período de entreguerras y el teatro de agitación y propaganda.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

reproducen aquellos que pertenecieron a los padres de los actores/performers son el motor para la puesta en escena situaciones que, en la fantasía de los hijos, podrían haber protagonizado sus padres. Este gesto expone el universo de lo privado y, al mismo tiempo, lo construye.

Así también, las acciones y la manipulación de objetos permiten armar un rompecabezas de la época: entre los padres se encuentran un militante del PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores y su brazo armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo, de tendencia marxista-leninista); un oficial de inteligencia de la policía, padre biológico de la actriz y apropiador de un bebé que es hoy hermano de la actriz; un periodista automovilístico, militante de la JP (Juventud Peronista); un ex seminarista; un empleado de un banco que fue intervenido por los militares y un intelectual.<sup>7</sup> De esta manera, los límites porosos entre lo individual y lo colectivo permiten construir –siguiendo casi punto por punto la metodología para una historia material que propone Benjamin– no sólo “una versión” (programa de mano) de cada una de las historias privadas, sino también de la historia social, política y cultural.

*Mi vida después* incorpora de esta manera la dimensión de lo colectivo. En este sentido, el diagnóstico que ofrece Zygmunt Bauman (1999) tras su *búsqueda de la política* es el de una fractura entre el individuo y lo social, pero al mismo tiempo una creciente necesidad de volver a construir puentes entre una esfera y la otra. Para ello recupera la idea de *agora*, un lugar público y privado al mismo tiempo, en el que sin dejar de hacer visible el ámbito personal, se plantean problemas de dimensiones colectivas. Este imaginario espacial sirve para pensar el tipo de comunicación propuesto las obras escénicas que hemos mencionado anteriormente y que se potenciaron durante la primera década del dos mil. La escena aparece como el *agora*, espacio de cruce entre lo real y la creación escénica, donde lo íntimo y lo colectivo se interpenetran.

La yuxtaposición o superposición de varios planos de representación en *Mi vida después* es una estrategia fundamental a partir de la cual se ponen en juego distintas temporalidades (el pasado, el presente, el futuro) y el cuerpo del actor asume diversas significaciones. El cuerpo es un significante móvil al que es posible asignar distintos significados. Los distintos planos de representación consistirían en: los actores/performers actuando de sus padres (en la *remake* de situaciones<sup>8</sup>); actuando de sí mismos; realizando acciones performáticas y dando testimonio; y colaborando en las acciones escénicas de los otros actores/performers (en la *remake* de

<sup>7</sup> *Mi vida después* contó con los siguientes actores/performers: Carla Crespo, Vanina Falco, Blas Arrese Igor, Mariano Speratti, Pablo Lugones y Liza Casullo; asistente de dirección: Ana María Converti; vestuario: Jazmín Berakha; coreografía: Luciana Acuña; música: Ulises Conti (en colaboración con Liza Casullo y Lola Arias); video: Marcos Medici; asesoría histórica: Gonzalo Aguilar; asistencia artística: Sofía Medici; escenografía: Ariel Vaccaro. Se estrenó en el Teatro Sarmiento, Complejo Teatral de Buenos Aires.

<sup>8</sup> Arias (2009) denomina *remake* a la recreación de situaciones ocurridas (o presumiblemente ocurridas) en el pasado.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

acontecimientos de sus vidas o las de sus padres). Así, Liza Casullo a lo largo de la obra es ella misma cuando toca la guitarra; su madre, Ana Amado, cuando hace de su “doble de riesgo”<sup>9</sup> en la presentación del noticiero o en la *remake* del momento en que con su padre, Nicolás Casullo, decidieron casarse y salir al exilio; Liza es también ella siendo una versión de sí misma, actuando de ella, cuando es directora de la *remake*. Estos planos de representación ostentan los mecanismos de construcción de la realidad escénica. Con la actuación en primera persona se expone el límite lábil entre presentación y representación.

Junto a la ostentación del artificio de la actuación, se acentúan otros efectos de creación de realidad: dispositivos multimediales (como proyecciones de fotografías, la reproducción de grabaciones de audio o la creación de un circuito cerrado de video), o la presencia de un niño y una tortuga en escena.

En el *Libro de los pasajes* (2005: N 7, 6: 472), Benjamin dedica unas líneas a las ideas de “reconstrucción” y “construcción” que mencionábamos más arriba. La primera aparece como una tarea más simple, en tanto supone una actividad que se desarrolla en una sola etapa. Quien reconstruye una circunstancia histórica aún empatiza con ella, mantiene una relación sentimental. La construcción, por su parte, supone una toma de distancia con el pasado, presupone la destrucción e implica, con ello, una tarea más compleja. Si ponemos en relación algunos fragmentos de Benjamin en estas páginas, salta a la vista que la intención del autor en este texto no es tanto definir las nociones de “construcción” y “reconstrucción”, sino la de la necesaria supresión de la subjetividad para el análisis histórico: “Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (2005: N 7 a, 1: 472). La destrucción implica necesariamente la toma de distancia con el pasado.

En este sentido, *Mi vida después* resultaría casi modélica en la implementación de recursos que generan distanciamiento. Las versiones de la muerte del padre de Carla Crespo o de “las caras” del padre de Vanina Falco se dirimen a través de acciones que congelan la carga emotiva y producen distanciamiento. Sólo en breves instantes a lo largo de la obra se produce una apelación al sentimiento que genera un impacto emocional (por ejemplo, en el momento en que Carla lee la última carta que le dejó su padre o cuando Mariano Speratti y su hijo, Moreno, escuchan en el grabador que usaba el padre de Mariano una cinta en la que aparecen la voz de Mariano cuando tenía la edad de Moreno y la de su padre).

Todo esto complejiza la relación entre ficción y realidad, haciendo que no importe ya “la

---

<sup>9</sup> La idea de “doble de riesgo” es un tópico recurrente en el teatro de Lola Arias y en esta pieza cobra especial significación.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

verdad” sino la autenticidad. *Mi vida después* no pretende encontrar respuestas sino plantear preguntas. Exhibir autenticidad en las preguntas que formula al pasado y que expone ante el público. Las fotos, las cintas, la ropa, las cartas, los relatos, son interrogados, de la misma manera que los sueños y las fantasías, sin forzar respuestas para la construcción de un pasado coherente y cerrado. Es en el acto mismo de la puesta en escena de la duda, de la contradicción, de la incertidumbre que se expresa la autenticidad en la búsqueda construcción de identidades. Se parte, para ello, del cuestionamiento a las construcciones del pasado heredadas e, incluso, a los modos heredados de construir el pasado en el ámbito teatral. La duda se establece como motor de la investigación escénica y, como consecuencia de ello, la puesta en escena funciona como lugar de memoria, no sólo en la revisión de unas historias privadas y en su posibilidad de asociación con otras historias privadas o con la historia colectiva por metonimia, sino -y sobre todo- en su capacidad de ofrecer estrategias escénicas para abordar materialmente el presente, el pasado y el futuro como tiempos históricos.

### **Infancia y experiencia**

Podríamos pensar que *El hombre de arena* ejemplifica la imposibilidad de narrar el horror a la que se refería Adorno (2005) con su famosa sentencia respecto del obligado silencio que debía proseguir a la barbarie de Auschwitz. Ya en 1933, Benjamin (1987: 165) había diagnosticado la “pobreza de la experiencia” que siguió a la primera guerra mundial.<sup>10</sup> En la inenarrabilidad de la experiencia y, por ende, en su pérdida, se engendra la crisis de la experiencia moderna. El silenciamiento posterior que recayó sobre los años setenta responde, en alguna medida, a esta expropiación de la experiencia sufrida durante la última dictadura militar.

En *El hombre de arena* no hay palabra alguna que sea proferida. La historia no es aludida, sino que su representación, en todo caso, es parte de un efecto de lectura. Como hemos dicho, aunque la experiencia del horror no está en esta obra nombrada explícitamente, aparece evocada a través de la interpretación de la pieza como metáfora de los desaparecidos. Esto demuestra, entonces, que la inenarrabilidad ha comenzado a transformarse.

Las imágenes alegóricas toman la forma de lo siniestro, del horror que no puede ser representado, pero que sin embargo se filtra por los intersticios de la representación. En la obra

---

<sup>10</sup> Cfr. “Experiencia y pobreza”, en Benjamin, 1987: 165-173, publicado originariamente *Die Welt im Wort* (Praga), en 1933. En 1913, bajo el seudónimo de “Ardor”, Benjamin había publicado un texto titulado “Experiencia” (2007: 54-56), en la revista juvenil *Der Arnfang*. El impacto de la catástrofe de la guerra y la inminencia del totalitarismo que se devela en el artículo de 1933 resulta aún más notable a la luz de este trabajo de juventud.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

aparecen con fuerza las ideas del anonimato y de la pérdida de la identidad. Estos autómatas, muñecos y titiriteros, han perdido su identidad. Todos son parte de una maquinaria siniestra en la que son convertidos en engranajes de una cinta sin fin de muerte y vida. En una estructura recurrente motorizada por acciones automáticas, el sentido último de la experiencia está dado por la posibilidad de “renacer luego de estar muerto, [por] la necesidad de revivir para poder morir en paz” (Veronese, 1999-2000).

Más de quince años después y en un contexto social que ha transitado un largo recorrido en lo que respecta a los trabajos de memoria, *Mi vida después* parece dar cuenta de otro estadio posible de la vivencia de la experiencia.

Según Benjamin (1967), la poesía moderna, con Baudelaire en el centro,<sup>11</sup> respondió al vaciamiento de la experiencia planteado por él mismo y por Adorno “transformando esa expropiación en una razón de supervivencia y haciendo de lo inexperimentable su condición normal” (Agamben, 2007: 55). Esta nueva forma de experiencia no se fundamenta en la búsqueda de un nuevo objeto, sino “que implica por el contrario un eclipse y una suspensión de la experiencia” (2007: 55). Un nuevo modo de experiencia se funda, entonces, en el extrañamiento. La nueva experiencia del mundo se basa en lo inexperimentable, en la suspensión de la mirada corriente por el retorno a un estadio anterior.

Así, la Modernidad fundó su sentido de la experiencia en la investigación científica, en la búsqueda de una certeza, de una verdad, del conocimiento como garantía de autoridad, para luego hacer estallar esa experiencia, generando la necesidad de una reversión a un estadio original. Para Agamben (2007: 59-74), ese *locus* originario de la experiencia se asienta en la infancia del hombre, en su existencia previa al lenguaje:

La idea de una infancia como una ‘sustancia psíquica’ pre-subjetiva se revela entonces como un mito similar al de un sujeto pre-lingüístico. Infancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia. Pero tal vez sea justamente en ese círculo donde debemos buscar el lugar de la experiencia en cuanto infancia del hombre (2007: 66).

La preexistencia de la infancia al lenguaje no es cronológica; lenguaje e infancia coexisten y se remiten el uno al otro. La infancia es el límite del lenguaje, que lo constituye y lo condiciona, al tiempo que lo instauro como lugar donde la experiencia se vuelve verdadera. Consecuentemente, la

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” (originariamente publicado en 1939), en 1967: 7-42, y “París, capital del siglo XIX”, en 1999: 171-190.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

infancia es garantía incierta de una verdad, destina al lenguaje a una verdad, y el lenguaje establece la verdad como destino de la experiencia. El problema de la experiencia, como el de la infancia, se convierte también en un problema de lenguaje: “Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia” (Agamben, 2007: 70).

Además, la experiencia instaaura la escisión entre lengua y discurso. El pasaje de la primera al segundo -dirá Agamben (2007: 80)- define la naturaleza humana y, por tanto, la historia. El discurso es, entonces, el lugar donde la experiencia se vuelve política. El momento del habla es el momento de la ruptura que convierte al hombre en un ser histórico y, por ende, político. La recuperación del misterio de la infancia como modo de percepción no reducido permite la toma de conciencia del hombre de su condición histórica. Así, la historicidad del ser-humano se afirma en un acto de ruptura, en la enunciación como acto de afirmación pública: *yo-hablo / yo-actúo*. La afirmación pública de la potencia natural de actuación convierte esta potencia en una posibilidad social, la de vincularse con el otro, de intervenir en un orden colectivo.

La reversión del *continuum* de la historia que formula Benjamin en su teoría de una historia material se conjuga con la vuelta a un origen, a una mirada extrañada del mundo que abre la posibilidad de concebir un orden otro.

Si *El hombre de arena* puede concebirse en una dimensión en la que el silencio cobra significación, en *Mi vida después* la palabra se vuelve discurso. En ambas, el cuerpo se convierte en acción, en un instante en el que la historia (privada y colectiva) se revela en un retorno a lo originario (a un estadio de comunicación pre-lingüística, en el que los cuerpos entran en conexión, se reflejan y se potencian).

En ambas obras, la construcción de una mirada infantil es vehículo de la experiencia. Ahora bien, si en *El hombre de arena* la infancia era remitida a través de lo siniestro, en *Mi vida después* aparece como espacio de lo lúdico. El diferente enfoque manifiesta una vivencia distinta de la experiencia tanto del presente como del pasado.

En el caso de la obra de Arias, la trasposición de la experiencia de la esfera personal a la esfera histórica, que está en el centro de la metodología benjaminiana, abraza la imagen del actor en el momento iniciático de proferir su discurso. En el instante en el que la palabra actúa y con ella, el cuerpo, el sujeto se vuelve social, político, manteniendo un anclaje en la infancia, en su cuerpo-mudo. Y sobre este momento de ruptura se funda la historia. En este sentido, el “Capítulo 1” de la obra se titula “El día en que nací” y comienza con una acción de Blas Arrese Igor que consiste en hacer una línea histórica con tiza en el piso del escenario, en proscenio. Escribe 1972, 1974, 1975,



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

1976, 1981 y 1983. Los demás actores se acercan y cada uno se ubica detrás del año de su nacimiento. Luego, cada uno, parado, con los brazos al costado del cuerpo y sin hacer gestos, se presenta dirigiéndose al público con un breve texto que conjuga la vida privada y la pública:

Mariano: 1972. En Los Andes se estrella el avión con rugbiers uruguayos que para sobrevivir se comen a sus compañeros de vuelo muertos. Tres días, después nazco yo. Mi padre ama los autos y la política.

Vanina: 1974. Muere Perón y nazco yo, después de un parto de 14 hs. Soy un bebé en miniatura con unos ojos enormes. Mi abuelo era guardaespaldas de Perón y mi padre policía de inteligencia.

Blas: 1975. La nave Viking es lanzada hacia Marte y en la ciudad de La Plata, nazco yo. Mi padre había sido cura y decía que en el seminario no se podía pertenecer a ningún partido político, salvo al de Dios.

Carla: 1976. Se declara el Golpe militar y un mes después, nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone de nombre Carla por mi padre Carlos que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo.

Liza: 1981. Casi nazco en un ascensor en México DF. En esa época, mis padres viven ahí y trabajan como periodistas. Siete años antes tuvieron que exiliarse porque los perseguía la Alianza Anticomunista Argentina.

Pablo: 1983. Vuelve la democracia. Nace mi hermano gemelo y 10 minutos después nazco yo. Mi madre, para poder diferenciarnos, nos pone una cintita, una roja y una azul: azul peronista y rojo radical. Pero mis padres no se interesan por la política y trabajan en el Banco Municipal de la Plata (Texto dramático cedido por la autora, pp. 1-2).

Los materiales son convertidos en objetos de juego. Y la historia personal y la social se interpenetran en acciones lúdicas, combinando también la presentación y la representación de los acontecimientos. Mariano juega a ser su padre con un auto a control remoto que representa a la Bugatti modelo Type 35C de su padre. Cuando él tenía tres años, su padre, aficionado al automovilismo, le regaló una Bugatti, cuyo doble en la escena es el auto a control remoto. Liza juega a dirigir la película en la que sus padres deciden casarse y salir al exilio. En esta escena la realización de la película constituye la presentación de una acción que ostenta el artificio en un doble plano: el de la realización fílmica y la teatral que la contiene. Y, al mismo tiempo, se representa una escena en la que lo íntimo y lo político se definen dialécticamente.

Todos juegan a disfrazarse de sus padres, a imaginar su propia muerte, a la guerra con ropa. Incluso el futuro se dirime a través de un juego, en este caso, modelado por el azar: la tortuga del



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

padre de Blas elige en cada función si “en la Argentina del futuro va a haber alguna revolución”. Una vez más, la experiencia lúdica funciona como lupa de los procesos y las fantasías sociales presentes que, en este caso, en lugar de estar dirigidas a la construcción del pasado, se orientan a la proyección del futuro.

Por todo esto, la obra forma parte de un imaginario social que -en términos de Benjamin- podríamos decir que ha *despertado* del sueño de la historia. Benjamín liga el despertar a la idea de generación y, si bien la aplicación de esta noción es en algún sentido cuestionable desde la teoría literaria, en este caso nos resulta funcional. Dice el autor en el *Libro de los pasajes*: “El despertar como proceso gradual, que se impone tanto en la vida del individuo como en la de las generaciones. Dormir es su fase primaria. La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica” (2005: K 1, 1: 393). *Mi vida después* está realizada por la generación de los “hijos” de los protagonistas de la historia de los años setenta, mientras que *El hombre de arena* es hecha por quienes, aún siendo (pre)adolescentes y no protagonistas, han tenido una vivencia más consciente de esos años. La “técnica del despertar” –dice Benjamin, 2005: K 1, 1: 394- se presenta como “un giro dialéctico y copernicano de la rememoración”:

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, si vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta un punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo. Y en efecto, el despertar es la instancia ejemplar del recordar: el caso en que conseguimos recordar lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo (2005: K 1, 2: 394).

La teoría de la historia que formula Benjamin supone que cualquier proceso del pasado puede ser construido a partir de su asunción como tiempo histórico y esto es posible en la medida en que se haya producido ese *despertar* del sueño del pasado, por lejano o cercano que sea. La cercanía del pasado, naturalmente, hace más difícil esta tarea.

En este sentido, la atmósfera de *El hombre de arena* oscura, tenebrosa, remite a la representación de una pesadilla. La “tarea de la infancia” –dice Benjamin, 2005: K 1a, 3: 395- es “introducir el nuevo mundo en el espacio simbólico. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es completamente incapaz: reconocer lo nuevo”. Y, a toda nueva configuración le corresponden nuevas imágenes. “Toda infancia descubre estas nuevas imágenes para incorporarlas



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

al patrimonio de imágenes de la humanidad” (2005: K 1a, 3: 395). La perspectiva infantil que pone en escena *El hombre de arena* se corresponde con los años tenebrosos como pesadillas que han vivido los hacedores de la obra. Las imágenes que esa generación ha descubierto y en su adultez recupera como recuerdo son las imágenes del horror. El momento en el que se hizo la obra se corresponde con lo que Benjamin (2005: K 1a, 2: 395) describe como el “momento de aguardar”, en el que “los sueños aguardan secretamente el despertar; el durmiente se entrega a la muerte sólo si es revocable, aguarda el instante en que con astucia escapará de sus garras. Y lo mismo el colectivo onírico, para quien sus hijos se convierten en la feliz ocasión de su propio despertar” (2005: K 1a, 2: 395).

Mientras tanto, la generación que realizó *Mi vida después* ha pasado su infancia en los años de la transición democrática y comenzó a participar de las cuestiones sociales y políticas en una sociedad en la que la revisión, reconstrucción o reparación de la historia constituye uno de los principales motivos políticos. La arena de luchas en la que participan es permeable a la presentación y representación de los años setenta como tiempo histórico, concretando el *despertar* de lo onírico que metafóricamente comenzaba a vislumbrarse en *El hombre de arena*. “El hecho de que fuéramos niños en esa época forma parte de su imagen objetiva. Tenía que ser como fue para sacar adelante esta generación” (Benjamin, 2005: K 1a, 2: 395). En esta frase, Benjamín se refiere a quienes vivieron su infancia en la transición del siglo XIX al XX. Nosotros, a los niños de la transición democrática.

### **Historia-Memoria: Un teatro material**

Como en un film, ciencia ficción  
me subo a una moto, hacia el pasado  
En una ciudad que ya no existe  
encuentro a mis padres,  
que son tan jóvenes como yo

Liza Casullo, texto dramático cedido por la autora, p. 9.

*El hombre de arena* y *Mi vida después* ofrecen dos modos diferenciados de conjugar las relaciones entre historia y memoria, y con ellas, brindan visiones de mundo distintas respecto del pasado que construyen. En su *Tesis VI*, Benjamin oblicuamente describe las diferencias entre historia y memoria. Dice: “Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado tal como ésta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro” (1987: 180).



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

En esta frase se escurren dos cuestiones teóricas, una de ellas, la noción de historia material, que es retomada en diversos escritos del autor y nos interesa debido a que el trabajo del artista en muchos casos –como estos- tiene puntos de contacto con el del historiador. La segunda cuestión es el tan citado “instante de peligro”, una noción que nos vemos inducidos a revisar debido a la insistencia con la que aparece en cantidad de ensayos y estudios con diferentes interpretaciones o carente de cualquiera de ellas.

Respecto del primer punto, en su definición del trabajo del historiador, Benjamin hace especial hincapié en la necesaria distancia del historicismo tradicional. En las *Tesis* (1987) opone el historicismo a la tarea emprendida por el historiador materialista: mientras el primero pretende conocer “la verdad” de lo sucedido, una verdad que espera pasivamente ser descubierta; el historiador materialista busca imágenes fugaces entre los desechos, entre aquello que ha pasado inadvertido a los ojos de la historia oficial; imágenes dialécticas en las que quedó inscrito el origen de su presente y que sólo se abren a la mirada convertida en acción dadora de sentidos.

Ambas piezas responden a este intento de construcción material del pasado a través del descubrimiento de imágenes entre las ruinas. En ambas, el trabajo con objetos como uno de los principios constructivos les otorga un sentido de materialidad sin el cual serían imposibles tanto los procesos de creación como los de construcción histórica. A través de recursos y dispositivos diferentes, ambas obras pueden ser definidas como un “teatro material”. Mientras que en *El hombre de arena* la función principal de los objetos es la puesta en tensión de la subjetividad y la disrupción del sujeto a partir de su pérdida de identidad; en *Mi vida después*, los objetos tienen como función principal cuestionar las identidades heredadas y vehiculizar la construcción de identidades conscientes de su realidad.

Por otro lado, el “instante de peligro” al que alude Benjamin refiere al acecho de la visión hegemónica que se ciñe sobre el historiador. En términos de Mate (2006: 115), ese peligro consiste “en ser reducido a instrumento de la clase dominante”. La consciencia de ese peligro es lo que Benjamin considera “memoria” (Mate, 2006: 115). “Decimos -explica Mate (2006: 119)- que memoria significa considerar el pasado declarado insignificante como parte indispensable de la realidad”. En este sentido, la memoria es peligrosa a los intereses dominantes, puesto que no se ocupa de los hechos, sino de los no-hechos (Mate, 2006: 126).

La pregunta que se impone es: ¿podríamos pensar que en el momento en que estas obras se ponen en escena (en 1992 y en 2009) hay razones para considerarse en peligro?

El ingreso en la escena mundial neoliberal dominante en los años noventa suponía el olvido de los horrores del pasado como modo de progreso –en el sentido benjaminiano y moderno del



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

término-. Aunque la época no se corresponda estrictamente con la Modernidad, sino con su continuación, ya sea considerada post, ultra, hiper, etcétera, Modernidad, la noción de progreso ilimitado y continuo formaba parte de los programas de consolidación del capitalismo cristalizado, en términos políticos y económicos, continuadora de los lineamientos liberales puestos en marcha durante la última dictadura. En ese marco, la propuesta de El Periférico de Objetos ofrece un rompimiento, una discontinuidad con la historia que desde la lógica dominante se esperaba que fuera reconstruida.

Esto se relaciona con lo expuesto por Benjamin en la *Tesis III*. De ella se extrae que el presente está atravesado por dos tipos de pasado: un pasado presente, el pasado de los vencedores; y otro, el pasado ausente, el de los vencidos. *El hombre de arena* construye alegóricamente este último y se presenta, por tanto, como un lugar de resistencia. Un lugar de resistencia al futuro que nos arrastra a todos hacia una tradición de relatos sobre el pasado. La continuidad del legado de la tradición se revela acrítica *per se* y anula toda capacidad de resistencia. La discontinuidad que puso en escena *El hombre de arena* rompe, entonces, no sólo con el pasado heredado, sino también con los modos de contarlo.

*Mi vida después* se inserta en un contexto diferente. En la Argentina actual se construyen relatos plurales para el pasado reciente. Esto se enmarca en una reformulación de lo político a partir de la segunda mitad de los años noventa, que se conjuga con la incorporación de la revisión histórica en las agendas oficiales de los últimos gobiernos. Así, en un contexto de búsquedas de definición de identidades sociales, la rememoración de ese pasado se ha convertido en materia de Estado, lo cual opera simbólicamente como legitimación de las producciones culturales al respecto. En esta lucha por lograr la cohesión social, por la definición de las fronteras simbólicas, en ocasiones se otorgan a la época valores agregados que construyen un tiempo mítico; en otras, épico o trágico, y que no siempre demuestran una mirada crítica.

La combinación en la obra de Arias de la exposición de una escritura en primera persona y procedimientos que generan un efecto de distanciamiento posibilita una objetivación tanto de los procesos personales como colectivos. En otras piezas que tematizan los años setenta (entre las que podemos mencionar *La pesca*, de Ricardo Bartís, 2008; *Ausencia*, de Adrián Canale, 2009; o *El secuestro de Isabelita*, de Daniel Dalmaroni, 2010) se apela a muy distintos recursos para la toma de distancia respecto del pasado. En piezas que tematizan otras cuestiones, se recurre a una escritura del yo –como hemos mencionado más arriba. Pero la combinación de la exposición de la primera persona distanciada de su propia historia y, por tanto, de la historia socio-política reciente es la primera vez que se da en el teatro argentino.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

La escena más extrema en este sentido podría ser aquella en la que se hace una lectura del expediente por el cual el padre de Vanina Falco está procesado. En un sentido brechtiano, este momento se despoja de todo sensacionalismo temático (Benjamin, 1998: 34). Si la apelación a lo emotivo produce una alta identificación por parte del público, el distanciamiento y la consecuente apelación a la razón, le confiere una gran capacidad de verosimilitud. De ahí que esta escena sea, tal vez, uno de los momentos de mayor carga de autenticidad en la obra. Ésta se logra a través de la ocultación de todo artificio: el expediente que leen y manipulan sería el original, y las actuaciones buscan naturalidad tanto en los movimientos, como en los gestos y las palabras. Los actores/performers adoptan una actitud natural, como si fueran ellos mismos (ya no ellos actuando de sí mismos, sino los propios sujetos) que hacen las preguntas que cualquiera haría y Vanina responde explicativamente, incluso, haciendo mención de que esas son las preguntas que comúnmente le hace la gente: “Siempre que hablo del juicio, se repite la misma escena, con las mismas preguntas” (Texto dramático cedido por la autora, p.20). Una vez más, presentación y representación se interpenetran; la escena que se repite una y otra vez, como distintas funciones de la misma obra, pertenece al orden de lo real y su presentación se reitera en el hecho escénico. Depurada de toda apelación al sentimiento, la escena se limita a hacer pública la situación del caso. Se condensa aquí una idea que en distintos momentos ronda la puesta en escena: la idea de la justicia como necesidad social.

Ahora bien, tal como señala Agamben (2005: 18) para el caso alemán, si bien las políticas gubernamentales actuales apoyan un cambio de signo en la reconstrucción de los pasados setenta tanto desde lo simbólico como desde la implementación de los mecanismos judiciales, es preciso distinguir las categorías jurídicas de las éticas. Así, los auxiliares de la memoria, las prótesis –como denomina Paolo Montesperelli (2004: 15) a los dispositivos que potencian las capacidades mnemónicas de los individuos- entre las cuales se encuentran tanto las obras que abordamos como nuestro mismo trabajo de análisis, cumplen un papel no delegable en el Estado y cuyo objetivo último, la construcción de una identidad social libre de traumas provenientes de un pasado no resuelto, no se agota en la condena jurídica de los responsables. Y es allí donde reside el valor de las diversas tentativas de (re)construcción de la historia.

En contextos socio-políticos perceptiblemente distintos, ambas piezas construyen mundos que, sin ostentarse antagónicos a la lógica dominante, se contraponen a ella. La disrupción con los sentidos dominantes es en ambos casos sutil, no descifrable en una primera instancia. En ello radica su potencial político. Se valen para ello de un teatro material, en el que el cuerpo se compromete en la destrucción de significaciones heredadas y la construcción de otras nuevas. Así, la apelación a



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

recursos y dispositivos teatrales en cada caso nuevos, pero no desconocidos por completo por los espectadores potenciales, les otorga un valor estético que en ambas obras ha revertido en el éxito de crítica y público. Es decir, los espectadores que se espera que asistan a estas obras poseen los códigos de lectura necesarios para participar del juego propuesto, porque que no es la primera vez que se enfrentan a estos lenguajes. Las obras recurren a la aplicación de esas competencias y, al mismo tiempo, las ponen en riesgo, exigen poner en suspenso la asignación de sentidos. Esto implica actualizar la capacidad de resignificación que es, en última instancia, el motor de cambio social.

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. – WALTER Benjamin. *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid, Trotta, 1998.
- ADORNO, Theodor. 1970. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. 1978. *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-Textos, 2005.
- ARIAS, Lola. *Mi vida después*. Buenos Aires, el autor, 2009.
- ARRECHE, Araceli – Lorena VERZERO. “En busca de un cuerpo ‘decidido’. Reflexiones con Bruno Bert y Antonio Célico”. En *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año V, nº 8, mayo 2010, Buenos Aires: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=83&nro=8>. Fecha de consulta: 18 de julio de 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. 1999. *En busca de la política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1998.
- BENJAMIN, Walter. 1913. “Experiencia”. En *Obras Completas*, libro II, vol. I. Madrid, Abada, 2007, pp. 54-56.
- BENJAMIN, Walter. 1955. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967.
- \_\_\_\_\_. 1933; 1º ed. 1972. “Experiencia y pobreza”. En *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 165-173.
- \_\_\_\_\_. 1940; 1º ed. 1972. “Tesis de filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 175-191.
- \_\_\_\_\_. 1930-1939; 1º ed: 1972. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus, 1998.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1999.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

\_\_\_\_\_. 1927-1940; 1º ed. 1982. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2001.

Freud, Sigmund. 1919. "Lo ominoso", *Obras Completas Vol. XVII*. Buenos Aires, Amorrortu, 1989.

Hoffmann, E.T.A. 1817. "El hombre de la arena", *Cuentos, I*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

LÖWY, Michael. "La Escuela de Frankfurt y la Modernidad: Benjamin y Habermas". En *Revista Colombiana de Sociología*, nueva serie, vol. I, nº 1, enero-junio, 1990, pp. 23-32.

MATE, Reyes. 2006. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid, Trotta.

MONTESPERELLI, Paolo. 2003. *Sociología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

MOSÈS, Stéphane. *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid, Cátedra, 1992.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor, 2007.

VERONESE, Daniel.. "El periférico de Objetos". En <http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm>, diciembre 1999 – enero 2000. Fecha de consulta: 15 de julio de 2010.

VV.AA. 1993. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza Editorial / Goethe-Institut.